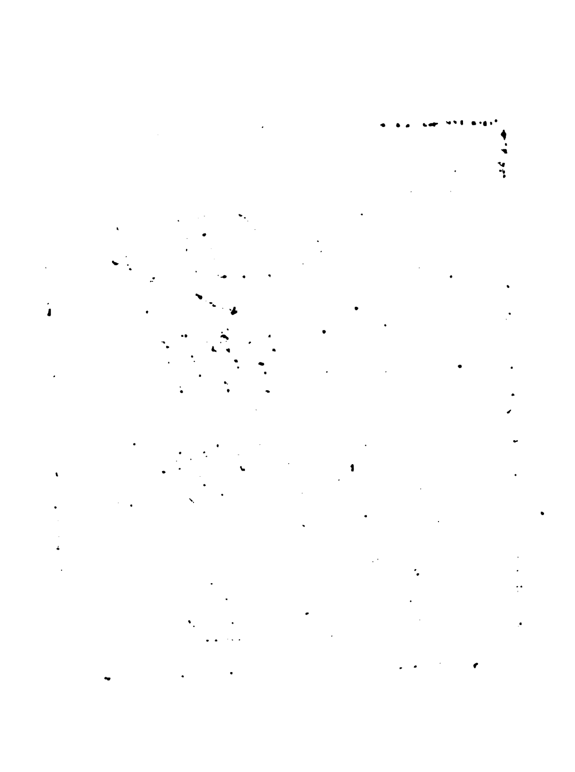




GESCHICHTE

DER

GRIECHISCHEN PLASTIK

FÜR

KÜNSTLER UND KUNSTFREUNDE

VON

J. OVERBECK.

ERSTER BAND.

MIT ILLUSTRATIONEN GEZEICHNET VON H. STRELLER, GESCHNITTEN VON J. G. FLEGEL.



LEIPZIG,
VERLAG DER J. C. HINRICHS'SCHEN BUCHHANDLUNG.
1857.

MEINEN LIEBEN LEIPZIGER FREUNDEN

DEN PROFESSOREN

FLEISCHER NITZSCH UND FUNKE

ZUGEEIGNET.

INHALTSÜBERSICHT.

*

Verzeichniss der Holzschnitte.

EINLEITUNG.

Wenn wir auf dem Gebiete der bildenden Kunst von „der Antike" reden, so verstehen wir darunter in zehn Fällen neun Mal Werke der griechischen Plastik. Obwohl nun ein solcher Sprachgebrauch dadurch, dass er unter uns gäng und gebe geworden ist, noch nicht als richtig oder sachlich berechtigt erwiesen wird, so muss er doch seinen Grund in einem thatsächlichen Verhältniss haben. Und dies thatsächliche Verhältniss ist hier leicht aufzufinden und nachzuweisen. Die Kunst der nichtgriechischen Völker des Alterthums ausser der römischen, die wir gewöhnlich von der griechischen nicht oder kaum unterscheiden, und die auch wirklich von dieser so abhängig ist, dass sie nur als Fortsetzung und Abschluss der griechischen Kunst betrachtet zu werden verdient, die Kunst der Ägypter, Assyrer, Phöniker und der sonstigen Barbaren im antik hellenischen Sinne, so Bewunderungswürdiges sie, wenigstens zum Theil, in Anbetracht der materiellen Technik, so Interessantes und Bedeutungsvolles sie in gegenständlicher Beziehung geleistet und hinterlassen hat, erscheint von ästhetischem oder künstlerischem Standpunkte betrachtet so beschränkt und gebunden, so mangelhaft und unvollkommen, so sehr auf den Vorstufen der freien und idealen Entwickelung stehn geblieben, dass wir zweifelhaft sind, ob wir sie nach dem eigentlichen und höchsten Begriffe der Kunst mit diesem Namen bezeichnen dürfen. Die Griechen dagegen sind das eigentlich und wesentlich künstlerische Volk, die griechische Kunst ist Kunst im höchsten und specifischen Sinne und gilt deshalb sehr erklärlicher Weise als Inbegriff und Summe dessen, was das Alterthum auf diesem Gebiete menschlichen Schaffens vermochte.

Von den Schöpfungen der griechischen Kunst aber, welche aus dem Strome der Jahrhunderte gerettet und bis auf uns gekommen sind, gehört die unendlich überwiegende Masse der Plastik an, und nicht allein die überwiegende Masse, sondern auch das

Vollendetste und Vorzüglichste, das im vollsten Sinne des Wortes Mustergiltige und für die moderne Kunst fruchtbar Gewordene, so dass uns die griechischen Statuen und Reliefe als die Vertreter der ganzen antiken bildenden Kunst erscheinen.

Es würde nun freilich ein starker Irrthum sein, wenn wir glauben wollten, sie seien dies thatsächlich in dem Sinne, dass das griechische Kunstvermögen sich in ihnen gegipfelt wo nicht erschöpft habe; mit gleichem Ruhm verkündet die antike Kunstgeschichte die Namen der grossen Maler wie der grossen Bildner Griechenlands, die Alten selbst haben ihre Malerei mindestens eben so hoch geschätzt wie ihre Bildkunst. Auch wir haben die Zeiten hinter uns, wo wir in lächerlichem und zum Theil schnöden Vorurteil von der griechischen Malerei gering denken zu dürfen glaubten; tiefeindringende Studien der neueren Zeit haben uns die griechische Malerei in wunderbarer Grösse und Vollendung erkennen lassen, und auch in weitere Kreise, als die der Kunstgelehrten von Fach ist durch den wachsenden Vorrath antiker Gemälde eine Anschauung der Malerkunst Griechenlands verbreitet worden, welche jede geringschätzige Meinung bei denkenden Menschen gründlich beseitigen muss. Denn obwohl von den beiden Hauptclassen alter Gemälde, die wir besitzen, den Wandgemälden und den Vasenbildern, die ersteren späten Perioden der bereits beträchtlich gesunkenen Kunst und obendrein Gegenden und Orten angehören, die von den Mittelpunkten des Kunstbetriebs ziemlich weit seitab lagen, während die letzteren, die Vasenbilder, von der untergeordnetsten Technik der Malerei geschaffen sind und beide Classen namenlosen Künstlern oder Kunsthandwerkern, etwa wie unsern Decorations- und Porcellanmalern, ihr Dasein verdanken, dürfen sie sich doch, was Geist der Erfindung, Harmonie der Composition, Correctheit und Reiz der Formgebung anlangt, getrost neben die grosse Masse der späteren Sculpturwerke stellen, mit denen unsere Museen angefüllt sind.

So sehr aber auch diese alten Malereien unsere Bewunderung und unser Studium verdienen, so sehr sie geeignet sind uns von den Werken der grossen Maler Griechenlands den höchsten Begriff zu geben, und wenngleich unsere Wissenschaft mehr und mehr dahin gelangt, diesen Begriff zur geistigen Anschauung zu erheben und den Kunstcharakter und die Vorzüge der hervorragenden Meister und Schulen mit fein abgewogener Distinction in ihrer Eigenthümlichkeit zur Darstellung zu bringen: dennoch bleibt es als Thatsache stehn und wird, soviel wir ermessen können, immer stehn bleiben, dass wir die höchsten Leistungen der griechischen Kunst nur in den Werken ihrer Plastik unmittelbar und mit leiblichem Auge anzuschaun vermögen. Denn die Hoffnung, dass irgend ein Winkel der antiken Erde noch eines der Meisterwerke der grossen Maler berge, ist gewiss eine sehr vergebliche; und mag die Menge der Wandgemälde wie diejenige der Vasenbilder auf die doppelte Ziffer ihres heutigen Bestandes wachsen: dass unsere Söhne und Enkel von antiker Malerei

wesentlich mehr, weil wesentlich Anderes besitzen und kennen werden als wir, ist schwerlich zu erwarten. Wenn dies aber der Fall ist, so wird die tiefere Einsicht in das Wesen und in die Geschichte der Malerei der Griechen für immer das ausschliessliche Eigenthum der forschenden Wissenschaft, so wird der Genuss geistig ahnender Anschauung der höchsten Leistungen der griechischen Maler für immer die Prärogative der Kunstgelehrten von Fach bleiben.

Ganz anders in Bezug auf die Plastik. So reich und überreich auch unser Erbtheil an Werken der griechischen Bildkunst bereits ist, wir dürfen glauben und hoffen, dass es noch Jahrhunderte lang wachsen, an Zahl vielleicht sich verdoppeln, an innerem Werthe, wenn ein solcher sich abschätzen lässt, möglicherweise vervierfachen und verzehnfachen wird. Aber wäre das auch nicht der Fall, bärge der Boden Griechenlands und Italiens auch kein Werk von hoher Bedeutung mehr, wäre es uns auch verwehrt, die etwa noch ruhenden Schätze zu heben: die Bedeutung dessen, was wir von antiker Plastik besitzen, geht unsäglich weit über diejenige aller alten Malerei hinaus, die je zusammengetragen werden kann. Sind ja doch unter den Statuen und Reliefen, die wir haben, Meisterwerke hochberühmter Künstler, und wenngleich diese meistens den späteren Epochen der bereits von ihrer Sonnenhöhe herabsteigenden Kunst angehören, wenngleich von jenen unvergleichlichen Schöpfungen der höchsten Blüthezeit und der berühmtesten Meister, welche die Bewunderung des Alterthums auf ihre Spitze trieben, von den Hauptwerken eines Phidias, Polyklet, Skopas, Praxiteles, Lysippos die Originale unwiederbringlich verloren sind, so haben uns eine Reihe von glücklichen Nachgrabungen dieses unseres Jahrhunderts in den Besitz nicht allein von trefflichen Copien und Nachbildungen der untergegangenen Originale, sondern in Besitz von Originalwerken der vollendetsten Zeit der Kunst gesetzt, die, obwohl von den alten Schriftstellern grösstentheils kaum mit einem Worte berührt, zu den grössten Meistern und zu ihrer Werkstatt in dem allernächsten Verhältnisse stehn. Und noch mehr als das, nicht auf vereinzelte Meister- und Musterwerke ist unsere Habe beschränkt, wir besitzen neben ihnen eine Folge von mehr oder weniger genau datirbaren Originalen aus fast allen Jahrhunderten der sich entwickelnden und der erst langsam, dann immer schneller abnehmenden Kunst, wir besitzen eine Fülle monumentaler Anschauungen, welche wohl noch ergänzt werden kann, und, so Gott will, ergänzt werden wird, die uns aber kaum noch wesentliche Lücken beklagen lässt, oder, wenn dies zu viel gesagt ist, die in Verbindung mit den schriftlichen Quellen sicher ausreicht, um die Fundamente der Geschichte der griechischen Plastik für alle Zeiten festzulegen, uns die Anschauung ihres ganzen Entwickelungsganges zu vermitteln. Und eben deshalb wird die griechische Plastik für den gebildeten Kunstfreund wie für den Künstler immer die Vertreterin der griechischen, der antiken Kunst in ihrer höchsten Entfaltung bleiben.

In diesem thatsächlichen Verhältniss, welches für uns die Werke der griechischen Plastik zur Bedeutung „der Antike“ schlechthin erhebt, dürfte nun auch die Berechtigung dazu liegen, die antike Plastik für sich allein und gelöst aus dem grossen Zusammenhange der allgemeinen Kunstentwickelung Griechenlands zu behandeln, und dies ganz besonders da, wo es gilt, eine solide und eindringliche Kenntniss der alten Kunst für die weiteren Kreise des Künstlers und des gebildeten Kunstfreundes zu vermitteln. Wohl sind die Künste in Griechenland nicht unabhängig von einander geübt worden, wohl gehen von der einen zur anderen Kunst die Fäden herüber und hinüber, wohl sind auch wir noch im Stande, auf mehr als einem Punkte nachzuweisen, wie die verschiedenen Künste zusammengewirkt, wie sie einander bedingt und wie sie einander gefördert haben, aber, wenn es jemals der Wissenschaft gelingen sollte, was ich weder bejahen noch verneinen möchte, eine Geschichte der griechischen Künste in ihrem ganzen allseitigen Zusammenhange, in ihrem ferneren Zusammenhange mit dem gesammten öffentlichen, religiösen, geistigen und sittlichen Leben der Alten, und damit ein Bild der Kunstentwickelung hinzustellen, welches der historischen Wirklichkeit entspricht, so ist das eine Leistung von so idealer Natur, dass wir uns zu derselben noch lange nicht für fähig halten dürfen, es ist aber zugleich eine Leistung, die, wenn überhaupt, nur auf dem Boden der strengsten Wissenschaft möglich, und nur für diejenigen geniessbar sein kann, die selbst auf dem Boden der strengen Wissenschaft stehn. Ein blosses äusserliches Nebeneinanderbehandeln der einzelnen Künste ist es nicht, welches dem Begriffe wissenschaftlicher Kunstgeschichte entspricht, und neben einem solchen Nebeneinanderbehandeln der verschiedenen Künste ist die getrennte Darstellung der Entwickelung einer Kunst gewiss vollaus berechtigt.

Ueber die zweckmässigste Art freilich der Darstellung der griechischen Plastik, über den Weg, auf dem man hoffen darf, den gebildeten Kunstfreund am tiefsten in die Erkenntniss ihres Wesens einzuführen und ihn zum umfassendsten Genuss ihrer Schöpfungen vorzubereiten, wird sich streiten lassen, und es liegt mir fern, einem Wege vor den anderen den unbedingten Vorzug zuzusprechen. Aber abgesehen von dem eigenthümlichen Reize der historischen Darstellung an sich und von der Vollständigkeit, welche dieselbe sicherer als jede andere verbürgt, wird es sich schwer verkennen lassen, dass die geschichtliche Betrachtungsweise der antiken Kunst vor anderen, etwa nach ästhetischen oder nach gegenständlichen Gesichtspunkten für die Erkenntniss des Wesens ihres Gegenstandes nicht unbeträchtliche Vortheile voraus hat. Als einen sehr grossen Vortheil der Art betrachte ich es, dass es der geschichtlichen Darstellung ungleich eher und sicherer gelingen wird, den Sinn für das Werden und Wachsen, für die Vorstufen der Vollendung, ja selbst für die früheren Versuche der Kunst zu erwecken. Die meisten selbst künstlerisch, aber nicht kunst-

historisch gebildeten Beschauer werden an der grössten Zahl der Schöpfungen älterer Perioden der Kunst entweder theilnahmelos vorübergehn, oder dieselben nur als Curiositäten, wenn nicht gar als Gegenstände eines mitleidigen Lächelns betrachten. Und das ist sehr natürlich; denn einzeln und ausser dem Zusammenhang der ganzen Entwickelung erscheinen diese älteren Monumente der auf ungebahnten Wegen sich emporarbeitenden Kunst in ihrer Härte, Strenge und Herbheit, namentlich dem verwöhnten und verweichlichten modernen Auge bei weitem nicht so gefällig wie die Masse später Productionen der sinkenden und schon tief gesunkenen Kunst, welche aus der Blüthezeit eine gewisse unverwüstliche Tradition der Composition und Formgebung als, wenn auch gedankenlos verschleudertes Erbtheil überkommen hat. Wem dagegen der Blick für die Bedeutung historischer Entwickelung erschlossen ist, wer sich durch kunstgeschichtliche Betrachtungen überzeugt hat, dass die griechische Bildkunst mit wunderbarer Consequenz gleichsam organisch und in der Art gewachsen ist, dass jedes Frühere die Keime und die nothwendigen Voraussetzungen des Späteren enthält, der wird mit einer eigenen, schwer zu beschreibenden Freude gerade in den Hervorbringungen der älteren Perioden dies Werden und Wachsen, dies sichere, fast möchte man sagen bewusste und planmässige Vorschreiten zum Ziele der Vollendung beobachten, der wird in diesen älteren Werken trotz allen Mängeln und Schroffheiten, einen solchen Ernst des Strebens, eine solche Fülle der Tüchtigkeit wahrnehmen, dass ihm dagegen das Treiben der sinkenden Kunst, die im ausgefahrenen Geleise gemächlich einherzieht, schal und unbedeutend erscheinen muss.

Auf diese Weise wird gleichzeitig mit der Ausdehnung des Interesses auf die ältere Kunst durch die geschichtliche Betrachtung ein objectiver Massstab für die spätere Kunst gewonnen. Und das achte ich nicht allein an sich für ein Grosses, eine solche objectiv gemachte, von keinem subjectiven Belieben und Gefallen abhangende Würdigung der Monumente der verschiedenen Epochen müsste, allgemein verbreitet, auch für unsere von der Antike lernende und an die Antike angelehnte Kunst die grösste Bedeutung gewinnen. Sie würde aus dem Kreise unserer Vorbilder, der Muster, an denen unsere Künstlerjugend studirt, manches Werk verbannen, welches nicht den Geist eines frischen, unmittelbar empfindenden Stils athmet, sondern aus der traditionellen Nachahmung überkommener Gedanken und Formen erwachsen ist, und so, behaftet mit den unausbleiblichen Gebrechen manierirter Production auch unsere Kunst mit den Mängeln der Manier behaftet; eine solche objective Würdigung der antiken Sculpturwerke würde in den Kreis der Vorbilder unserer Kunst neben die Denkmäler der höchsten Blüthezeit Werke der früheren Perioden stellen, die freilich viel weniger direct nachgeahmt werden können, als die jetzigen Muster später Kunst, die aber in ihrer frischen Originalität und in der Solidität ihres Machwerks unsern Kunstjüngern einen Sinn für das wahrhaft Stilvolle, für das unmittel-

bar Empfundene verleihen würden, der ihnen selbst für immer die Manier verleiden, und dadurch unsere Kunst energischer auf die Bahn des eigenthümlichen Schaffens hindrängen würde als Mancher ahnen mag.

So gross und weitgreifend aber auch schon die eben angedeuteten Vortheile sein mögen, welche eine historische Betrachtung der Kunst vor anderen gewährleistet, so sind dies doch nicht die einzigen, und es verdient ganz besonders noch hervorgehoben zu werden, dass sie den sichersten, wenn nicht den einzigen Weg zum vollen Verständniss und zum vollen Genuss der Monumente der höchsten Kunstvollendung eröffnet. Es ist gewiss nicht zu viel behauptet, wenn ich sage, dass diese Monumente für sich, als ein Abgeschlossenes, Bedingungsloses, Fertiges betrachtet, für uns moderne Menschen so gut wie unfassbar sind, und in ihren eigentlichsten Vorzügen, in ihrer specifischen Vortrefflichkeit, nicht oder wenigstens nicht klar begriffen werden können. Wenn wir aber diese Denkmäler im Lichte der Historie betrachten, wenn uns die Kunstgeschichte dieselben als hervorgegangen aus dem zeigt, was frühere Perioden gestrebt und geleistet haben, als deren nichts Gewonnenes aufgebende Vollendung, als deren alle Vorstufen zusammenfassenden Abschluss: dann werden wir sie verstehn in dem was sie mit den früheren gemein und in dem was sie über das Frühere hinaus Eigenes haben, dann werden wir wissen, was sie vor Allem auszeichnet, was der griechische Meissel geschaffen. Und indem wir sie als die Blüthen derselben Pflanze erkennen, die wir in ihrem ganzen Wachsthum verfolgt haben, werden wir wissen, dass wir in ihnen wirklich die höchste Offenbarung vor uns haben, deren dieser Organismus fähig war, und werden wahrnehmen, dass alles Spätere nur die Nachblüthe eines kühleren Herbstes oder künstlicher Treibhauswärme war. Wir verzichten darauf, nachzuweisen, was jeder Vernünftige von selbst begreift, dass erst mit dem Augenblick, wo das unklare Staunen, mit dem die Muster der griechischen Kunst jedes nur halbwegs empfängliche Gemüth erfüllen, in die bewusste Bewunderung übergeht, in die Bewunderung, welche sich ganz hingeben kann, weil sie nicht zu fürchten braucht, durch subjectives Gefallen missleitet zu werden, dass erst mit diesem Augenblicke der Erkenntniss der wahre und volle Genuss des Herrlichsten der Kunst beginnt. Aber fragen müssen wir doch, ob Jemand glaubt, uns auf einem anderen, als dem geschichtlichen Wege zu diesem Punkte leiten zu können?

Doch genug von den Vorzügen der geschichtlichen Kunstbetrachtung. Vergegenwärtigen wir uns zunächst die Aufgabe der Kunstgeschichtschreibung, welche diese Vortheile vermitteln soll. Mit einer nur äusserlichen Darstellung von Thatsachen in chronologischer Abfolge ist natürlich noch so gut wie Nichts zur Lösung der Aufgabe gethan, und ebensowenig durch eine von aussen in die Entwickelungsgeschichte der griechischen Kunst hineingetragene Unterscheidung von Stilen, einem strengen, einem hohen, einem schönen und einem anmuthigen Stile, oder wie man sie sonst zu bezeichnen belieben möge.

Die wissenschaftlich gefasste Kunstgeschichte hat es zunächst viel weniger mit einem Trennen und Unterscheiden als mit einem Verbinden und Vergleichen der gesammten Thatsachen zu thun, sie hat in der mannigfachen Verschiedenheit der Einzelerscheinungen das Gemeinsame, Uebereinstimmende aufzusuchen, weil sie nur so zur Wahrnehmung des innerlichen Zusammenhanges der Entwickelung gelangen kann. Denn dieser innerliche Zusammenhang der Entwickelung ist der hauptsächlichste Gegenstand ihrer Darstellung. Von ihm ausgehend soll die Kunstgeschichte nachweisen, wie der ununterbrochene Entwickelungsgang der Kunst sich in der Abfolge der verschiedenen Erscheinungsphasen offenbart, soll sie dasjenige zur Anschauung bringen, was jede einzelne Stufe Charakteristisches bietet, sowie das, was diese aus früheren Entwickelungen entnommen hat und was sie späteren überliefert. Sie hat die äusseren und inneren Verhältnisse aufzusuchen, von denen die Entwickelung der Kunst bedingt wurde und unter deren Einflusse die einzelnen Erscheinungen zu Tage getreten sind, und soll die Erscheinungen in ihrer Eigenthümlichkeit und in ihrer Abfolge als das nothwendige Resultat dieser Bedingungen nachweisen. Aus einer solchen Weise und Methode der Betrachtung werden sich bestimmte Stufen und Abschnitte in vollster Natürlichkeit ergeben, über deren Unterscheidung und Bezeichnung jeder Streit von selbst aufhört. Und wenn die Kunstgeschichte ihre Aufgabe in diesem Sinne löst, so wird sie zugleich, obwohl sie nur eine sehr kleine Anzahl der uns erhaltenen antiken Monumente in den Kreis ihrer Darstellung ziehn kann, sofern diese die Träger der Charakterismen der Entwickelungsstufen sind, zur ästhetischen Würdigung der ganzen Fülle alter Kunstwerke mehr beitragen, als durch ein blosses subjectives Urteilen über das Schön und Nichtschön oder das Schöner und Unschöner jemals geleistet werden kann. Nichts kann unser Urteil über den Werth und die Bedeutung irgend eines Monumentes sicherer und freier machen, als die Fähigkeit, demselben seinen Platz in der kunstgeschichtlichen Entwickelung anzuweisen.

Obgleich nun die Kunstwerke für den Künstler wie für den Kunstfreund die eigentlichen Objecte der Betrachtung sind, zu deren Verständniss und Würdigung die historischen Studien führen sollen, so dürfen wir doch die Monumente nicht zu den alleinigen, ja nicht einmal zu den vorzüglichsten Quellen unserer kunstgeschichtlichen Kenntniss machen wollen, vielmehr sind die schriftlichen Nachrichten der Alten als die Hauptquelle, die Monumente wesentlich nur als deren Ergänzung zu betrachten. Es wird sich allerdings darüber streiten lassen, ob wir, ohne alle Hilfe schriftlicher Nachrichten und Urteile der Alten, dagegen im Besitze aller Schöpfungen der alten Kunst im Stande sein würden, aus den Monumenten allein nicht sowohl gewisse äussere Stildistinctionen zu machen, als den Gang der Entwickelung mit Sicherheit und Schärfe nachzuweisen; ich bin nicht dieser Ansicht, glaube vielmehr, dass unser ästhetisches Urteil, ganz auf sich allein angewiesen, sich von den Einflüssen sub-

jectiven Gefallens schwerlich frei halten kann. Darüber aber sollte und kann vernünftigerweise gar kein Streit sein, dass wir bei der Lückenhaftigkeit unserer monumentalen Anschauungen sicher nicht im Stande sind, aus ihr allein die Genesis und den inneren Zusammenhang der einzelnen Erscheinungen zu erkennen. Hier müssen wir uns bei den Alten selbst Rath holen, welche nicht allein eine vollständige, wenigstens eine unendlich vollständigere Anschauung der gesammten Leistungen ihrer Kunst besassen, sondern welche selbst Zeugen des Entwickelungsganges der Kunst waren, welche den Zusammenhang, wenn auch zunächst nur den äusserlichen Zusammenhang der Thatsachen vor Augen hatten, welche die Abfolge der Erscheinungen kannten, und deshalb viel eher auch den inneren Nexus, das Bedingende und Bedingte im Fortschritte der Kunst zu erkennen vermochten, als wir.

Die schriftlichen Quellen der Kunstgeschichte, deren Aufzählung hier wenig am Orte sein würde, bieten uns zuerst Nachrichten über die einzelnen Künstler, ihre Zeit, ihr Vaterland, ihre Werke. Aus diesen Nachrichten an sich wird sich freilich zunächst nur eine Künstlergeschichte und zwar eine äussere Künstlergeschichte entnehmen lassen, welche, selbst die unbedingte Vollständigkeit der Nachrichten vorausgesetzt, erst die chronologisch thatsächliche Grundlage einer der organischen Entwickelung nachspürenden Kunstgeschichte liefern würde. Aber schon bei der Legung dieses Fundaments tritt uns die Lückenhaftigkeit des Materials entgegen, welches die alten Schriftsteller bieten, und damit die Nothwendigkeit, dasselbe durch die Monumente zu ergänzen. Denn über den Gang der Kunstentwickelung im Ganzen, sofern derselbe nicht durch die Leistungen bestimmter Künstler und Schulen bedingt und bezeichnet wird, sind die Nachrichten der Alten sehr dürftig und sehr vereinzelt. Die Thatsache steht deshalb fest, dass eine nur aus den Nachrichten der Alten schöpfende Künstlergeschichte grosse Zeiträume als kunstleer und kunstlos darstellen muss, welche die aus monumentalen wie aus litterarischen Quellen schöpfende Kunstgeschichte als kunstbegabt und kunsterfüllt erscheinen lässt.

Aber die alten Schriftsteller bieten uns nicht allein Nachrichten über Künstler und Kunstschulen, und nicht allein Beschreibungen uns verlorener Kunstwerke, sondern sie geben uns auch Urteile, und zwar sowohl über die einzelnen Werke, wie über den ganzen Kunstcharakter der Meister, der Schulen, der Epochen. Diese Urteile, welche theils in directer und absoluter Form, theils in der indirecten der Vergleichung und relativen Abschätzung zweier Erscheinungen vorliegen, beruhend auf einem viel grösseren Material als es uns vorliegt, sind meist bewunderungswürdig fein und klar, tiefgreifend und Norm gebend. Aber sie sind keineswegs ohne Weiteres aus sich selbst verständlich, sondern sollen erklärt werden. Das gilt von den meisten directen wie von den indirecten Urteilen insgesammt. Und hier ist es nun, wo die Monumente in doppelter Art innerlich ergänzend eintreten. Denn sie stellen

uns die Gegenstände der antiken Urteile zu eigener Anschauung vor die Augen, erklären also einerseits die Meinung des alten Urteils in der bestimmtesten Weise und bieten uns den Massstab zu seiner Prüfung und Würdigung; während sie andererseits, auch da, wo sie uns nur eine der in Vergleichungen beurteilten Erscheinungen bekannt machen, uns den absoluten Massstab zum Verständniss der relativen Schätzungen in die Hand geben.

Aus diesem Verhältniss unserer beiderlei Quellen, der schriftlichen und der monumentalen, ergiebt sich nun zunächst die Nöthigung, beide in steter Verbindung zu betrachten, da ihre getrennte Behandlung nur zu halber oder unklarer Einsicht führen kann. Die Grundlage bilden die schriftlichen Quellen, die Nachrichten und Urteile der Alten; aus ihnen entnehmen wir die Darstellung des festen Umrisses der Begebenheit, der Abfolge der Erscheinungen. Diesen Umriss ergänzen wir aus den Monumenten, und diese bieten uns die Mittel zu einer lebensvollen und reichen Vollendung des Bildes. Sie selbst aber, die uns erhaltenen Kunstwerke, ordnen wir nach der Norm, die wir aus den schriftlichen Quellen entnehmen, sie beleuchten wir mit dem Lichte der antiken Urteile, deren tieferes Verständniss uns wiederum eine genaue Analyse der Monumente eröffnen muss. Und deshalb, wenn auch die Darstellung nicht im Stande ist, die beiderlei Quellen in Eins zu verschmelzen, wenn sie sich auch nicht über eine Nebeneinanderstellung der schriftlichen Nachrichten und der Monumentalkritik auf allen Punkten zu erheben vermag, wird Niemand den inneren Zusammenhang dieser beiden Hälften der Darstellung vermissen. So hoffen wir wenigstens.

Sei es mir gestattet, zum Schlusse dieser Einleitung noch ein Wort über die Periodengliederung zu sagen, welche ich meinem Buche zum Grunde gelegt habe; ich wünsche dies besonders deswegen thun zu dürfen, weil dies die einzige Gelegenheit ist, mich über oder gegen eine Anordnung des Stoffes zu erklären, welche im Grunde genommen auf jede Unterscheidung von Perioden der Entwickelung verzichtet. Ich meine die Darstellung von Fr. Thiersch in seinen „Epochen der griechischen Kunst", welche nur zwei, von Dädalos bis Phidias und von Phidias bis Hadrian gerechnete Abschnitte in der Kunstentwickelung Griechenlands statuirt, eine Darstellung, die leider durch ein unverschämtes Machwerk der letzten Jahre nebst allen übrigen Grundirrthümern des höchst ehrenwerthen Verfassers in ziemlich weite Kreise verbreitet worden ist. Wenn und so lange freilich die Periodeneintheilung der Kunstgeschichte auf nichts Anderem beruht, als auf der subjectiven Unterscheidung einer gewissen Zahl von Stilformen, so lange sie zu irgend einem äusserlichen Zwecke der Uebersichtlichkeit oder sonst einem von aussen in den Stoff hineingetragen wird, so lange ist sie allerdings vom Uebel. Beruht sie aber auf geschichtlichen Thatsachen, welche, wie für das ganze politische und geistige Leben des griechischen Volkes, so auch für dessen, mit

dem ganzen Leben innig verbundene Kunst massgebend, umgestaltend waren, dann ist eine Periodengliederung der Kunstgeschichte nicht allein zweckmässig und sachgemäss, sondern geradezu zur feineren Wahrnehmung des Ganges der Entwickelung unentbehrlich. Wer sie auch in diesem Falle nicht gelten lassen wollte, der müsste entweder behaupten, aber auch beweisen, dass die Gesammtentwickelung des griechischen Volkes, dass seine Gesammtgeschichte ohne Wendepunkte gewesen sei, oder er müsste erklären, die griechische Kunstgeschichte sei ohne Zusammenhang mit der Culturgeschichte, für diese also ein durchaus Gleichgiltiges gewesen, der muss dann aber zugleich auf die Darstellung einer organischen Entwickelung der Kunst verzichten. Wer in der Gesammtgeschichte des griechischen Volkes Wendepunkte und Perioden der Entwickelung anerkennt, und wer nicht toll genug ist, die Kunst aus der allgemeinen Cultur dieses im höchsten Sinne und durchaus künstlerischen Volkes zu streichen, der muss sehr bald, ein wenig Scharfsinn und Ehrlichkeit vorausgesetzt, zu der Wahrnehmung gelangen, dass die Kunstgeschichte mit der Geschichte der staatlichen, litterarischen, sittlichen Entwickelung vollkommen parallel gegangen ist, mit dieser die entscheidenden Wendepunkte getheilt hat. Und wenn dies der Fall ist, so wird man nicht mehr zweifeln, dass die auf diese Wendepunkte gegründete Periodengliederung die richtige, die einzig richtige sei. Wo ich diese Wendepunkte und Periodengrenzen erkenne, möge aus dem Buche selbst ersehn werden, welches auch die Begründung dieser Annahmen enthält; ich mache deshalb nur noch darauf aufmerksam, dass diese Periodengliederung gleichsam von selbst zur Wahrnehmung von Unterschieden in den Leistungen der verschiedenen Zeiten führt, von Unterschieden so grosser Bedeutung, dass sie nicht wahrgenommen zu haben bei aller sonstigen Verdienstlichkeit, als ein schwerer und ernster Tadel Thiersch's stehn bleibt. Wer aber noch heutzutage, wer nach den Arbeiten der letzten Jahre, diese Thiersch'schen Sätze in gedankenloser Trägheit nachbetet, wer noch heutzutage die Kunst des perikleïschen Zeitalters von der des hadrianischen nicht zu unterscheiden weiss, der sollte sich nicht erdreisten oder nicht erdreisten dürfen, über alte Kunst, am wenigsten aber über deren historische Entwickelung, vor gebildeten Menschen ein Wort mitzureden.

ERSTES BUCH.

ÄLTESTE ZEIT.

ERSTES CAPITEL.

Die Anfänge der bildenden Kunst in Griechenland und die Frage über ihren einheimischen oder fremdländischen Ursprung.

Die ganze früheste Geschichte der bildenden Kunst in Griechenland ist in ein Dunkel gehüllt, welches schwerlich jemals völlig aufgehellt werden kann.

Denn erstens fehlen uns über die ältesten Hervorbringungen des griechischen Kunsttriebes verbürgte Nachrichten, und sie müssen uns fehlen, weil wir mit Nothwendigkeit nicht allein die Anfänge im engeren Sinne, sondern auch die frühesten Entwickelungsstufen weit über alle historische Aufzeichnung der Alten und über jede Art bewusster Tradition hinaufdatiren müssen. Wohl haben wir mancherlei Aussagen alter Schriftsteller über unseren Gegenstand, aber diese Aussagen haben immer nur den Werth von Ansichten und Meinungen, besten Falls von Resultaten historischer Forschung, niemals denjenigen authentischer Nachrichten. Denn nicht allein sind die in Rede stehenden Schriftsteller selbst spät, gehören sie meistens den letzten Jahrhunderten der verfallenden Kunst an, sondern auch den früheren Quellen, aus denen sie schöpfen, mangelt die Unmittelbarkeit und Authentie. Sind diese Quellen litterarische, so trennen auch diese Jahrhunderte, und wer mag sagen wie viele Jahrhunderte, von den Zeiten der ältesten Kunstübung; fliessen aber die Aussagen unserer Gewährsmänner direct oder indirect aus der Anschauung alter Monumente, so ist zu bedenken, dass auch diese Monumente nicht durch verbürgte Ueberlieferung aus der Zeit ihrer Entstehung, sondern nur durch die erfindungsreiche, zur Erklärung des Unerklärten aus eigenen Mitteln stets geschäftige Sage ein bestimmtes hochalterthümliches Datum tragen. Und auch das ist nicht zu vergessen, dass die Reihen hochalterthümlichen Bildwerke, welche unsere alten Zeugen sahen, weit entfernt so vollständig zu sein, dass sich an ihnen die Entwickelungsstufen der frühesten Kunst nachweisen liessen, sich als die vereinzelt übrig gebliebenen Trümmer einer längst versunkenen Kunstwelt selbst noch in der Sage deutlich genug zu erkennen geben. Endlich muss noch wohl geprüft werden, ob die aus der Anschauung der alten Denkmäler berichtenden Schriftsteller zu einer eindringlichen Beurteilung und zu einer unbefangenen Würdigung in der Art befähigt waren, dass wir ihren Urteilen vertrauen dürfen; und das ist, wie der Verfolg beweisen wird, durchaus nicht der Fall.

Zweitens aber besitzen auch wir selbst keinen monumentalen Anhalt zur Vergegenwärtigung der Anfänge und der allerfrühesten Leistungen der bildenden Kunst in Griechenland. Wir dürfen dies um so sicherer behaupten, je mehr die Überlieferung mit der allgemeinen Wahrscheinlichkeit darin übereinstimmt, dass die beginnende Kunst zu ihren Arbeiten leicht zu behandelnde Stoffe, nicht Materialien von einer derartigen Härte und Festigkeit wählte, dass sie im Stande gewesen wären, den Jahrtausenden bis auf unsere Zeit zu trotzen. Wäre aber wirklich unter den uns erhaltenen Denkmälern der griechischen Plastik ein solches, dessen Entstehung den frühesten Jahrhunderten oder den ersten Versuchen der kindlichen Kunst angehörte, so würden wir dasselbe für unsere kunstgeschichtliche Forschung nicht zu verwerthen vermögen, weil uns alle Mittel fehlen, dasselbe auch nur mit einiger Sicherheit zu datiren, folglich als das zu erkennen, was es in diesem Falle in der That wäre. Denn Nichts kann misslicher sein, als der Schluss von der blossen Rohheit eines Kunstwerkes auf sein Alter; Pfuscher und Handwerker können Jahrhunderte später Arbeiten gemacht haben, die viel roher und unförmlicher erscheinen als Jahrhunderte früher entstandene Werke begabter Künstler.

Wenn uns nun nach dem Gesagten alles sichere Material zum Aufbau einer authentischen Geschichte der Anfänge und der ersten Entwickelungsstufen der griechischen Plastik fehlt, so könnte es am gerathensten scheinen, auf die Erforschung dieser dunkeln ersten Periode gänzlich zu verzichten. Denn aus einer blossen Zusammenstellung von Sagen und von unverbürgten Meinungen der Alten kann doch der wissenschaftliche Gewinn nicht so gar gross sein, und mit einer theoretischen Construction der Anfänge und der ersten Fortschritte ist es vollends ein bedenkliches Ding, da, wo es sich um Zeiträume unbekannter Ausdehnung und um höchst mangelhaft erforschte Culturzustände und Culturbedingungen handelt. Unsere Construction kann eine sehr geistreiche, eine sehr consequente sein, als Surrogat der Geschichte dürfen wir sie doch nicht hinstellen, es kann so, es kann aber auch ganz anders zugegangen sein, als wir es uns denken.

Freilich wohl! Aber dennoch müssen wir uns auch hier vor Übereilung hüten. Ja, wenn irgendwo in der ältesten Zeit ein unzweifelhaft geschichtlicher Ausgangspunkt gegeben wäre, der sich ohne weitere Voraussetzungen begreifen liesse, und von dem abwärts sich eine ununterbrochene Entwickelungsreihe fortsetzte, so möchte man die noch weiter zurückgreifenden Untersuchungen denjenigen Gelehrten überlassen, nach deren Begriffen die Geschichte da aufhört, wo die verbürgte Überlieferung beginnt, und denen Geschichtsforschung nur diejenige heisst, die sich auf Epochen jenseits aller beglaubigten Tradition bezieht. Aber ein solcher fester Ausgangspunkt sicherer Überlieferung, eine solche Grenze des Sagenhaften und des Geschichtlichen besteht nicht und kann niemals gezogen werden. Denn die Thatsächlichkeit und Glaubwürdigkeit jeglicher Tradition unterliegt dem historischen Zweifel, und jede Sage, weil sie kein willkürlich erfundenes Märchen ist, enthält historische Elemente oder gründet sich auf solche. Es kommt also immer wieder darauf an, einerseits jede Ueberlieferung auf ihre Glaubwürdigkeit hin zu prüfen, andererseits aus dem im Gewande der Sage Berichteten die geschichtlichen Elemente oder Grundlagen herauszukernen.

Wenn schon durch das Gesagte klar sein wird, dass den Sagen und Meinungen

der Alten über die Ursprünge und die ersten Entwickelungen der griechischen Kunst in keiner Weise auszuweichen ist, und dass ihre Vernachlässigung oder die Unterschätzung ihrer Bedeutung ein nicht unbeträchtlicher Tadel ist, der die Kunstgeschichte Winkelmann's und derer trifft, die Winkelmann's Ansichten über die älteste Kunst Griechenlands gefolgt sind, so wird unsern denkenden Lesern die grosse Wichtigkeit einer eingehenden Behandlung dieser Sagen und Meinungen erst vollends einleuchten, wenn wir ihnen mittheilen, dass es seit ungefähr einem Menschenalter unter den Archäologen eine Partei [1]) giebt, welche gegen die an die Spitze meiner gegenwärtigen Entwickelung gestellten Sätze den entschiedensten Protest einlegt, der die Sage nicht als Sage, sondern als verbürgte Geschichte gilt, der die Meinungen der Alten nicht Meinungen, sondern Zeugnisse von der unzweifelhaftesten Authenticität sind. Wie das möglich sei? Ja es ist Vieles in der Welt möglich und leider auch Vieles in der Wissenschaft, was dem ungetrübten Menschenverstande unmöglich scheint. In diesem Falle aber ist eine solche Ansicht deshalb möglich, weil eine Reihe von Thatsachen vorliegt, die, oberflächlich betrachtet, allerdings die Geschichtlichkeit der Sagen und die Wahrheit der Meinungen zu beglaubigen scheinen. Und zwar berichten diese Sagen und Meinungen und scheinen diese Thatsachen zu beglaubigen, dass die griechische Kunst nicht auf griechischem Boden entstanden, sondern von der Fremde eingeführt sei, dass sie sich nicht aus sich selbst in allmäligen Fortschritten entwickelt habe, sondern, dass sie viele Jahrhunderte lang von den Einflüssen fremder Kunst beherrscht worden sei.

Dieser Lehrsatz von dem Zusammenhange der alten griechischen Kunst mit der fremder Länder, und ganz besonders mit der Ägyptens, ist es, der in der neuesten Zeit als einer der grossartigsten Fortschritte unserer Kunstgeschichtschreibung auf Märkten und Gassen ausgeschrieen worden ist, und der nachgerade so viel Boden unter uns gewonnen hat, dass es die höchste Zeit wird, denselben einer umfassenden und eindringlichen Prüfung zu unterwerfen. Nicht etwa, als sollte dies hier zum ersten Male geschehn, als sei gegen diese Ansicht noch keine Einsprache erhoben, o nein, das ist geschehn, und zwar in so kräftiger Weise, dass ich mich grossentheils auf die Arbeiten meiner Vorgänger stützen kann. Aber ich halte es für meine Pflicht, dieser unseligen Hypothese nochmals entgegenzutreten und sie vor einem grösseren Kreise von Zeugen, als dem der Fachgenossen, zu bekämpfen, weil die Partei, die ihr anhangt, und die sich eben dadurch als Partei kennzeichnet, der es nicht um die Wahrheit, sondern um's Rechtbehalten zu thun ist, weil, sage ich, diese Partei die eigenthümliche Taktik adoptirt hat, die Argumente der Gegner zu ignoriren und ihre Sätze als die unbedingtesten Wahrheiten vorzutragen [2]). Und um so mehr halte ich diesen erneuten Kampf, diese Abwehr der ägyptisch-fremdländischen Theorie für Pflicht, je weniger sie sich auf die Anfänge der Kunst im engeren Sinne beschränkt, je allgemeiner sie ihre Behauptung von der Abhängigkeit der griechischen Kunst von der des Orients und Ägyptens auf die ganze ältere Kunstgeschichte bis nahe zu den Zeiten der höchsten Blüthe ausdehnt. Denn nicht die Ansicht über die ersten Keime, sondern diese Behauptung über die ganze ältere Entwickelung der Kunst verleiht der Frage ihre hohe Bedeutung. Wer die griechische Kunst bis gegen die Blüthezeit von der ägyptischen abhängig, beherrscht und bedingt darstellt, der läugnet damit die organische Entwickelung der griechischen Kunst, der

macht eine klare und feine Unterscheidung des Stils und der Stilfortschritte in den Monumenten dieser älteren Kunst im Grunde unmöglich, indem er ihre Eigenthümlichkeiten in Bausch und Bogen aus ägyptischen Einflüssen ableitet. Wo wir Leben und Bewegung, Werden und Wachsen, und ein fröhliches Fortschreiten zur Vollendung erblicken, da wollen uns die Gegner ein ödes Jahrtausend entwickelungsloser, fortschrittloser Kunst aufdrängen, und während wir die Kunst des perikleïschen Zeitalters im eigentlichsten Sinne als die Blüthe der Kunst, als das Resultat und den Abschluss der ganzen älteren Kunstentwickelung betrachten, während wir uns freuen die weiter und immer weiter rückwärts laufenden Fäden eines consequenten Fortschrittes zu verfolgen, durch welche die Blüthezeit der Kunst sichtbar und handgreiflich mit der vorhergegangenen Epoche zusammenhangt, müssen unsere Gegner, sie mögen es gestehn oder zu verhüllen suchen, den unvermittelten Eintritt der nationalen Kunstblüthe als eines der grössten culturgeschichtlichen Räthsel hinstellen, zu dessen Lösung sie so gut wie Nichts beizutragen vermögen. Und weil dies die weitreichenden Consequenzen der ägyptischen Hypothese sind, so darf, wer es ehrlich mit der Geschichte der Kunst und Cultur Griechenlands meint, diese Hypothese nicht eindringen lassen, ohne von ihren Vertretern ehrlich überwunden zu sein. Davon aber kann einstweilen noch keine Rede sein.

Zunächst also die These unserer Gegner; hier ist sie, zum Theil aus ihren eigenen Worten zusammengesetzt.

Griechenland, noch unbesucht von fremden Ansiedlern, bewohnt von Pelasgern und anderen Barbaren, den Ahnherrn der griechischen Nation, hatte kaum die allerersten Schritte auf der Bahn der Cultur und Civilisation gethan als die ringsum wohnenden Völker ihre Culturgeschichte schon nach Jahrtausenden messen konnten. Griechenland aber war ein ringsum offenes auf dem Seewege unendlich leicht zugängliches Land, das barbarische griechische Urvolk war ein weicher, bildsamer und der Bildung geneigter Stoff. Und so geschah es denn, dass die Nachbarn mit ihrer stolzen alten Cultur von allen Seiten nach Griechenland herangefahren kamen, sich auf griechischem Boden festsiedelten und jeder nach seiner Art begannen den weichen, bildsamen Stoff zu kneten und zu formen. Die fremden Ansiedler waren es, welche den Griechen Städte bauten und in den Städten Heiligthümer persönlicher Götter, welche die rohen Pelasger noch nicht zu unterscheiden wussten, die fremden Ansiedler waren es, welche den Griechen die Namen der Götter und ihr Wesen verkündeten, die Sagen der Götter erzählten und ihren Dienst mit Opfern und sonstigen Cäremonien lehrten, die fremden Ansiedler endlich waren es, welche den Griechen die Gestalten der Götter in unabänderlich festen plastischen Bildwerken mitbrachten. Was blieb da den Griechen Anderes übrig, als mit der gesammten Cultur auch die Gestalten der Götter dankbar anzunehmen, und dieselben fortan als den einzigen entsprechenden sichtbaren Ausdruck des fremden Götterthums den ursprünglichen Mustern so getreu wie möglich nachzubilden. Soll aber nun das Volk bestimmt werden, welches in der fernen Urzeit vor anderen als Ueberbringer der Cultur und Kunst genannt werden muss, so könnte die Untersuchung leicht unstät werden wenn man erwägt, dass Griechenland in seiner frühesten Entwickelung dem mannigfaltigen Einfluss aller Völker, die es und seine Meere umwohnten als das jüngste von allen offen lag, dass Thraker, Karer, Lykier, Phöniker, Ägypter und libysche Völker dem bildsamen

Stoffe ein Gepräge gaben, dessen Spuren noch spät bemerkt wurden. Wirft man indessen mit Übergehung der übrigen Cultur einen Blick auf die Kunst jener vorgriechischen Völker, so erscheint sie nach den meisten Seiten von Ägypten ausgegangen oder unter dem Einflusse dieses Landes, und wenn nicht als wirkliche Mutter, doch als älteste und wirksamste Pflegerin der griechischen Kunst ist die ägyptische zu nennen.

Dies die Behauptung unserer Gegner und zwar in der mildesten und bedächtigsten Form. Nun aber die Beweise oder die Gründe für diese These? Ehe wir auf deren Betrachtung und Prüfung näher eingehn, müssen wir darauf bestehn, dass die Frage über den Zusammenhang Griechenlands mit Ägypten und über denjenigen mit orientalischen Völkern aufs strengste getrennt behandelt werde; denn ein grosser Theil der heillosen Verwirrung, welche über diese Angelegenheit in den Köpfen und in den Büchern unserer Gegner herrscht, stammt daher, dass bei ihnen Ägypter und Assyrer, Phöniker und Lykier, Karer und Thraker in buntestem Gemisch durch einander gehn. Das ist deshalb unzulässig, weil ein Theil der Behauptungen unserer Gegner in Bezug auf einige dieser Völker wahr, in Bezug auf andere unwahr ist. Auf diese Trennung einzugehn wird nur der verweigern können, der im Trüben fischen will, wir aber fordern Klarheit [3]).

Da wir nicht allgemeine Culturgeschichte Griechenlands schreiben, sondern nur die Geschichte seiner Plastik darstellen wollen, so kann es nicht unsere Aufgabe sein, in die allgemeinen culturhistorischen Fragen über den Zusammenhang Griechenlands mit Ägypten in der Religion, in der staatlichen und bürgerlichen Ordnung u. s. w. im Detail einzugehn [4]), es muss genügen, dass wir die Behauptungen über den Zusammenhang der plastischen Kunst Griechenlands und Ägyptens im Einzelnen untersuchen. Und wenn es uns hier gelingen sollte, unsere Leser davon zu überzeugen, dass die Argumente unserer Gegner auf keinem Punkte stichhalten, dass ihre ganze Hypothese auf mangelhafter Beobachtung der Thatsachen, auf oberflächlicher Kritik der Zeugnisse, auf willkürlichen Axiomen und auf übereilten Schlüssen beruht, dann glauben wir ein Recht zu haben zu der Behauptung, dass die Gründe derselben auf allen Punkten der Culturgeschichte ebenso unhaltbar sind, wie in Bezug auf die Plastik.

Je weniger aus der blossen Möglichkeit oder Leichtigkeit der Verbindung Ägyptens mit Griechenland auf die Thatsächlichkeit dieser Verbindung geschlossen werden kann, um so gewisser müssen bestimmte Veranlassungen vorliegen, welche unsere Gegner, so weit sie ehrenwerthe und denkende Männer sind, verleitet haben, den mehrerwähnten Zusammenhang und die Herrschaft der ägyptischen Kunst in Griechenland anzunehmen.

Der Keimpunkt der ganzen unseligen Hypothese liegt darin, dass man wahrzunehmen glaubte, die griechische Plastik habe von Dädalos bis kurz vor den Perserkriegen ein Jahrtausend des entwickelungslosen Stillstandes, der starren Gebundenheit unter der Herrschaft religiöser Satzungen durchmachen müssen, ein Jahrtausend, welches in der griechischen Culturgeschichte mit Recht so abnorm erschien, dass man zu seiner Erklärung nothwendig Einflüsse des Landes ewiger Starrheit und ewigen geistigen Stillstands, Ägyptens, annehmen zu müssen glaubte. Nun ist aber, wie ich in den folgenden Capiteln darzuthun hoffe, dies Jahrtausend des Stillstandes der

griechischen Kunst Nichts als eine Chimäre, als ein Hirngespinnst unserer Gegner, welches auf höchst mangelhafter Beobachtung der Thatsachen und auf sehr oberflächlicher Kritik der Zeugnisse beruht. Ich verzichte darauf, hier a priori nachzuweisen, dass ein solches Jahrtausend entwickelungsloser Starrheit der bildenden Kunst unter fremden Einflüssen ein Unsinn sei gegenüber der unendlichen Bewegung, dem freudigen Werden und Wachsen auf allen anderen Gebieten des geistigen Lebens der Griechen, ich verzichte ebenfalls darauf, darzuthun, wie furchtbar schielend die Analogie für diesen Stillstand in der bildenden Kunst in ihrer unvollkommensten Gestalt ist, welche aus dem Beharren des Epos beim homerischen Hexameter, der denkbar vollkommensten Form für das erzählende Gedicht, entnommen wird; ich verzichte hier auf diese Nachweise, weil ich in den folgenden Capiteln thatsächlich gegen diese Periode des Stillstands zu beweisen hoffe; ich begnüge mich mit dem Erweise meiner Behauptung, dass die Thatsachen, in denen man die Einflüsse und die Herrschaft Ägyptens in der griechischen Kunst erkannt hat, mangelhaft beobachtet und oberflächlich beurteilt sind. Diese Thatsachen zerfallen in zwei einander ergänzende Kategorien, erstens die Aussagen alter Schriftsteller über den Ursprung der griechischen Kunst aus Ägypten, oder richtiger über die Stilverwandtschaft und Ähnlichkeit altgriechischer und ägyptischer Bildwerke, denn geradezu und ausdrücklich leitet kein griechischer Schriftsteller die griechische Kunst wie z. B. die Religion aus Ägypten ab, und zweitens die Ähnlichkeit und Übereinstimmung der Monumente selbst.

Unter den schriftlichen Zeugnissen werden zuvörderst ein paar Künstlersagen geltend gemacht, nämlich diejenige von Dädalos' Reise nach Ägypten und die von einer Statue, deren von zwei getrennt arbeitenden Künstlern angefertigte Hälften genau zu einander gepasst haben, weil sie nach dem festen ägyptischen Gestaltenkanon gemacht waren. Ich werde weiter unten zeigen, dass diese Sagen, selbst wenn wir sie als wörtliche Wahrheiten annehmen, durchaus nicht beweisen, was sie beweisen sollen, und bemerke daher hier nur, dass diese Sagen augenscheinlich und nachweisbar spät entstanden und aus unlauteren Quellen geflossen, eigentlich gar nicht den Namen der Sage, sondern einzig den des Märchens verdienen.

Weit grössere Bedeutung als diesen Sagen legen nun aber die Freunde Pharaos denjenigen Aussprüchen griechischer Schriftsteller bei, welche die Übereinstimmung ägyptischer und altgriechischer Werke behaupten oder nach der Auslegung unserer Gegner behaupten sollen. Es sind dies je eine Stelle Diodor's von Sicilien und Strabon's, beide aus der Zeit des August und einige Stellen des Pausanias aus der Zeit der Antonine. Ich kann, nein ich darf es mir nicht versagen, diese Stellen, die von den Anhängern der fremdländischen Hypothese nachgeschrieben werden, als dictirte sie der heilige Geist, und denen gegenüber jeder Zweifel als eine Thorheit wenn nicht als ein Frevel verschrien wird, hier näher zu beleuchten und auf das Mass ihrer wahren Bedeutung zurückzuführen, damit meine Leser sich selbst überzeugen, dass es nicht ungerecht sei, wenn ich den Gegnern Mangel an Kritik vorwerfe.

Möge Diodor den Reigen eröffnen. Sein Ausspruch (I. Cap. 96), welcher dahin lautet: „der Rhythmus der alten ägyptischen Statuen ist derselbe wie derjenigen, welche bei den Hellenen Dädalos gemacht hat,“ wird bei Thiersch (Epochen S. 35, Note), dem Vorkämpfer unserer Gegner als „Urteil der Ägypter“, gleichsam als Ausfluss des Wissens der ganzen Nation hingestellt und von seinen Nachfolgern

und Nachbetern als die Summe kunstgeschichtlicher Einsicht in gleich hohem Anseln gehalten. Um diesen Fundamentalsatz recht zu würdigen, muss man nun Zweierlei wissen, erstens, dass der Schriftsteller, der ihn überliefert, zu den kritiklosesten der ganzen griechischen Litteratur gehört, der z. B. in Bezug auf die Mythologie der Vertreter des baren und blanken Euhemerismus, von allen seichten und abgeschmackten Faseleien über das griechische Götterthum der seichtesten und abgeschmacktesten, ist, und zweitens das Grössere, dass dieser Schriftsteller seine Weisheit aus dem Munde etlicher ägyptischer Priester zur Zeit August's hat. Wenn unsere Leser dies wissen, und wenn sie sich nicht etwa vor Bannbullen der Ägyptomanen fürchten, so werden sie ohne Zweifel fragen, woher denn die ägyptischen Priester zur Zeit August's ihre Wissenschaft hatten? Auf diese Frage ist nur eine Antwort überhaupt möglich: der Satz kann nur aus der Vergleichung der beiderseitigen Monumente abgezogen sein, mag diese Vergleichung nun von den Gewährsmännern Diodor's selbst angestellt sein oder von deren Vätern oder Urahnen, denen die Urenkel das Resultat nachsprachen. Und da fragt sich's natürlich weiter, ob diejenigen, welche die Vergleichung anstellten und die Ähnlichkeit fanden, Enkel oder Urahnen, überhaupt zu einer solchen Monumentalkritik befähigt, ob sie mit scharfem Blicke und unbefangenem Geiste ausgerüstet, oder ob sie, unfähig bei oberflächlicher Ähnlichkeit der verglichenen Werke deren tiefe, ja fundamentale Differenzen wahrzunehmen, befangen waren von jenem stolzen Wahne der Ägypter, der nur zu viele alte Griechen und moderne Ägyptophilen verblendet hat, von dem Trugschluss: die Jahrtausende alte ägyptische Cultur bedinge eine Abhängigkeit jüngerer Culturvölker. Für die Annahme der Unbefangenheit und Urteilsfähigkeit der ägyptischen Priester Diodor's können unsere Gegner nicht den Schatten eines Beweises beibringen, was sie auch noch nicht versucht haben; für unsere Annahme vom Gegentheil spricht nicht allein die grössere Wahrscheinlichkeit, sondern die Analogie heutiger Urteile über erhaltene altgriechische Werke, die nicht allein von Priestern und anderen Laien für ägyptisch oder den ägyptischen gleich gehalten werden. Nun, wir werden weiter unten sehn, was an dieser Gleichheit sei, einstweilen genüge es an den angeführten Gründen dafür, dass wir unsere Vernunft nicht gefangen geben in dem Glauben an dies „Urteil der Ägypter", welches uns Ketzern als eine graunumbordete Ägis entgegengehalten wird.

Nicht das Geringste mehr, eher noch Etwas weniger als durch dies Urteil der Ägypter wird durch die anderen „Urteile der Alten", d. h. durch die Stellen des Pausanias und Strabon bewiesen. Denn, wenngleich dieselben zum Theil wirklich genau das aussagen, was die ägyptische Partei bewiesen haben will, zum Theil sage ich, denn zum andern Theil schiebt man dem Pausanias seine eigene Meinung unter, so können wir hier, wo der Schriftsteller nicht die Ansicht Dritter wiedergiebt, deren Urteilsfähigkeit nicht unmittelbar gewogen werden kann, sondern wo er seine eigene Einsicht und Meinung ausspricht, ganz genau controliren, wie viel diese Einsicht und Meinung werth sei. Nun steht das Urteil über Pausanias so ziemlich allgemein dahin fest, dass er als ein blosser gutherziger Tourist und Reisehandbuchschreiber aufzufassen sei, der freilich mit offenem Blick und grosser Liebe zu seinem Gegenstande, aber mit sehr mässigem Verstande und eben so mässiger Gelehrsamkeit arbeitet, ein Mann, der sich namentlich durch zwei Mängel auszeichnet, einerseits durch kritiklose Leichtgläubigkeit in Bezug auf alles alterthümlich Sagenhafte und andererseits durch grosse

Gleichgiltigkeit in Bezug auf das eigentlich Künstlerische der von ihm gesehenen Kunstwerke, ein Schriftsteller, der überwiegend mit der Beschreibung von Kunstwerken beschäftigt in seinem ganzen langen Werke nicht ein einziges selbstständig durchdachtes Kunsturteil abgiebt, nicht eine einzige nur halbwegs scharfe Kunstkritik ausspricht, ein Schriftsteller endlich, dessen Berichte grade über alterthümliche Kunstwerke, ihre Zeit, ihre Meister zum grössten Theile auf den Aussagen der Fremdenführer und Lohnlakaien in den verschiedenen Städten Griechenlands beruhen. Das ist eine recht hübsche Auctorität, in Dingen wie die, von welchen wir hier reden, in Dingen, bei denen es gilt, sich nicht vom äusseren Scheine blenden zu lassen! Da man aber trotz dem Gesagten von uns vollen Glauben an die Orakel dieses Propheten begehrt, so wollen wir zunächst einmal ganz einfach zusehn, was er denn eigentlich verkündet. An einer Stelle seines Reisehandbuchs (4, 32) erzählt er von dreien Bildern des Hermes, Theseus und Herakles im Gymnasium von Messene und sagt, sie seien „Werke ägyptischer Männer“ [5]. Waren sie das wirklich, waren sie in uralter Zeit von Ägyptern gemacht, so konnten sie die drei griechischen Gottheiten und Heroen nicht darstellen, sondern besten Falls Wesen der ägyptischen Mythologie, die man mit den genannten der griechischen vermischte. In diesem Falle mögen die Werke originalägyptisch gewesen sein, wann sie aber nach Griechenland gebracht und im Gymnasium von Messene aufgestellt worden sind, oder gar dass dies in der Urzeit geschehen sei, das sagt Pausanias nicht, das zu behaupten konnte ihm nicht entfernt in den Sinn kommen, da er sehr genau wusste, dass dies Gymnasium zu seiner Zeit von Hadrian erbaut worden. Was beweist also ihr Vorhandensein in Griechenland Anderes, als das Vorhandensein anderer „Werke ägyptischer Männer“ in den Museen unserer Hauptstädte? Oder ist von dieser Thatsache ebenfalls ein Schluss auf die Abhängigkeit der modernen Kunst von der altägyptischen erlaubt und geboten? Es ist nun freilich auch ein Anderes möglich, die drei Statuen stellten wirklich den griechischen Hermes, den griechischen Herakles und den griechischen Theseus als Schützer und Vorsteher des Gymnasiums dar, und sie waren wirklich „Werke ägyptischer Männer“, wohl, so ist dadurch bewiesen, dass sie spät entstanden, vielleicht sehr spät, gleichzeitig mit der Erbauung des Gymnasiums, wie das eine und das andere Bild des Antinous, des Lieblings Hadrian's, von ägyptischen Bildhauern, das wir noch besitzen. Denn dass ägyptische Werkmeister der Urzeit nicht griechische Götter für griechische Städte gearbeitet haben, versteht sich ganz von selbst. Endlich aber bleibt noch immer die Frage stehn, ob Pausanias' Ausspruch richtig sei. Diese Frage ist freilich eine arge Ketzerei, denn Pausanias „sah ja die Werke selbst“, und wir kennen sie nicht. Und dass trotzdem ein Zweifel an des Touristen Ausspruch nicht aus der Luft gegriffen sei, wird sich, abgesehn von naheliegenden Analogien aus modernen Reisehandbüchern, aus der Beleuchtung der ferneren Stellen unseres Verfassers ergeben, zu der wir übergehn.

Eine derselben (2, 19) beweist freilich gar Nichts [6], und wir würden sie übergehn, wenn nicht unsere Gegner Gewicht auf dieselbe legten. Pausanias redet nämlich von einem alten Holzbilde des Apollon, das Danaos in Argos aufgestellt haben soll, und fügt hinzu: ich glaube, dass damals, zur fabelhaften Zeit des Danaos, alle Bilder von Holz gewesen sind, und besonders die ägyptischen. Nun ja, und wenn die Thatsache richtig wäre, wenn wirklich in Ägypten sowohl wie in Griechenland

die bildende Kunst, sei es wegen der Leichtigkeit der technischen Behandlung, sei es aus religiösen Gründen in der ältesten Zeit Holz zu ihren Werken gewählt hätte, würde dadurch bewiesen, dass die Griechen das Holzschnitzen von den Ägyptern gelernt haben? Einige Bedeutung würde der Satz nur gewinnen, wenn wir ihn mit Thiersch (Epochen S. 43, Note 33) auf ägyptische Holzbilder in Griechenland beziehen dürften, was zu thun jedoch bare Willkür ist. Anders verhält es sich mit den Stellen, in denen Pausanias Werke, die er in Griechenland sah, den ägyptischen ähnlich nennt. So wenn er 1, 42 von zwei Bildern des Apollon zu Megara sagt: sie sind den ägyptischen Holzbildern meist ähnlich (*τοῖς Αἰγυπτίοις μάλιστα ἐοίκασι ξοάνοις*). Das ist just dasselbe Urteil, welches man noch heutigen Tages selbst hochgebildete Laien vor altgriechischen Statuen, z. B. dem Apollon von Tenea (unten Fig. 7) aussprechen hören kann. Nein, doch nicht ganz dasselbe, denn während unser Publicum den Apollon von Tenea wo möglich für eine echtägyptische Statue hält, namentlich wenn ein Lohnlakai in einem unserer Museen ihnen denselben als echtägyptisch vorstellt, so nennt Pausanias die beiden Bilder doch nur den ägyptischen „meist ähnlich"; dass Unterschiede vorhanden seien, fühlt selbst er heraus, aber er weiss sich nicht besser zu helfen um die steife Haltung, die schlanken Proportionen und dergleichen bei diesen Statuen zu bezeichnen, als dass er sie den ägyptischen „meist ähnlich" nennt. Dieses Ringen nach einem Ausdruck zur Bezeichnung der alterthümlichsten Sculpturen in Griechenland tritt recht deutlich an einer anderen Stelle hervor, wo der Perieget auch schliesslich sich nicht anders zu helfen weiss, als indem er solch ein altes Werk als ägyptisch bezeichnet. Es handelt sich nämlich (7, 5, 5) um ein altes Heraklesbild in Erythrä[7]). Dies Bild, sagt Pausanias, ist weder den sogenannten äginetischen, noch den ältesten attischen ähnlich, sondern wenn irgend etwas anderes vollständig ägyptisch. Was als Begründung hinzugefügt wird: der Gott stehe nämlich auf einem Floss aus Hölzern, auf dem er aus Tyrus ausgefahren sei, geht den Stil des Bildwerks nicht an, beweist übrigens für das Ägyptische weder des Gottes noch seines Bildes, da dieser mit dem griechischen Herakles identificirte phönikische Melkarth mit Ägypten Nichts zu thun hat. Hier könnte man nun freilich aus der Unterscheidung, welche Pausanias zwischen äginetischen und altattischen Werken aufstellt, auf eine grössere Begabung des Reisenden für Wahrnehmung feiner Stilunterschiede zu schliessen sich versucht fühlen, und deshalb seinem Ausspruch über die Ähnlichkeit der ältesten Werke mit Ägyptischem grösseres Gewicht beilegen, aber es ist zu erinnern, dass nicht allein, soweit sich nach erhaltenen alten attischen und äginetischen Werken urteilen lässt, deren Stilunterschied, so wie überhaupt derjenige zwischen der Kunst der verschiedenen Stämme ein sehr fühlbarer ist, sondern dass grade die Werke der Attiker und der Ägineten, die beiden allgemein bekannten Hauptrichtungen der älteren Kunst darstellen. Deswegen redet Pausanias auch von den „sogenannten äginetischen Werken" (*τοῖς καλουμένοις Αἰγιναίοις*). Die aeginetische Kunst ist die am meisten entwickelte, alterthümlicher sind die ältesten attischen Werke, der Herakles in Erythrä war aber, das will Pausanias sagen, noch alterthümlicher. Dafür fehlt ihm eine gangbare Schulbezeichnung und er hilft sich mit ägyptischer Analogie.

Ganz dasselbe, was von dieser Vergleichung altgriechischer Werke mit ägyptischen bei Pausanias, gilt von der umgekehrten, übrigens nur ganz beiläufigen Vergleichung

ägyptischer Reliefe mit etruskischen und sehr alterthümlich griechischen in einer Stelle des Geographen Strabon (17, p. 806). Es kommt dem Schriftsteller ganz augenscheinlich nur darauf an, seinen nicht in Ägypten gewesenen Lesern eine ungefähre Vorstellung von dem Stil der von ihm erwähnten Reliefe zu geben, und da sagt er: stellt sie euch vor wie etruskische oder wie uralt griechische; das ist Alles [8]). Wer dem Geographen eine weitergreifende Absicht unterlegt, der thut ihm entschieden unrecht.

Das sind nun die Stellen, in denen alte Auctoren von der Ähnlichkeit altgriechischer Werke mit ägyptischen reden; man sollte es kaum glauben, dass die Ägyptomanen durch sie den Zusammenhang der griechischen Kunst mit der ägyptischen beweisen zu können vermeinen. Nun freilich, es ist das auch erst die eine Hälfte ihrer Beweise, und wir haben schon oben erinnert, dass die andere Hälfte der Beweismittel in den uns erhaltenen Denkmälern der älteren Kunst besteht, aus denen auch die Meinungen der alten Schriftsteller beglaubigt werden.

Wir können auf dem Gebiete der Monumentalkritik unsern Gegnern unmöglich zu jedem einzelnen Kunstwerke folgen, das sie für ihre These in Anspruch nehmen, um uns an demselben das „durchaus Ägyptische", „die Übereinstimmung, ja Identität mit ägyptischen Formen" zeigen zu lassen, und ihnen in jedem einzelnen Falle nachzuweisen, wie oberflächlich sie verglichen haben, denn sonst müssten wir hier so ziemlich alle Werke der Zeit bis gegen die Perserkriege hin besprechen, die wir denn doch lieber im Lichte einer fröhlich fortschreitenden Entwickelung als im Nebel ägyptischer Finsterniss kennen lernen wollen. Es wird aber auch auf ein solches Eingehn auf die einzelnen Monumente um so weniger ankommen, je mehr die Urteile unserer Gegner bei allen einzelnen Denkmälern im Tone der alten Leier klingen, und immer so ziemlich auf Eins hinauskommen.

Zuerst und vor Allem wird die gesammte Haltung der ältesten griechischen Statuen, wie sie uns Diodor (I. Cap. 98) beschreibt, und wie wir sie noch aus eigener Anschauung kennen, geltend gemacht und für ägyptisch in Anspruch genommen. Dass bei diesen Bildwerken die Beine entweder fest neben einander stehn oder nur in ganz geringem Ausschritte getrennt sind, während die Arme grade am Körper herunterhangen und fest an demselben anliegen, dass endlich der Überlieferung nach bei den allerältesten (s. g. vordädalischen) Holzbildern die Augen nicht als geöffnet dargestellt wurden, das gilt als ausgemacht ägyptisch, als der ägyptische Rhythmus Diodor's. Für ägyptisch werden sodann die Proportionen der Körper angesprochen, für ägyptisch der Typus und der mangelhafte Ausdruck in den Gesichtern, ja sogar in Einzelheiten wie in der unrichtigen Zeichnung des Auges bei Profilköpfen wird Ägyptisches selbst in verhältnissmässig späten Werken, von denen wir unten ein Beispiel geben werden, gefunden; als ägyptisch gilt endlich das enge Anliegen der Gewandung an den Körper sowie diese und jene Eigenthümlichkeit in deren Anordnung.

Wenn wir nun mit unsern Lesern vor einer von unsern Gegnern besorgten Auswahl der nach ihrer Ansicht mit einander am meisten übereinstimmenden altgriechischen und ägyptischen Werke stünden, oder wenn wir hier eine solche Auswahl in Zeichnungen vorlegen könnten, die wir aber nicht zu veranstalten wissen, weil wir eben die Übereinstimmung nicht sehn, so würde es uns ein Leichtes sein, Jeden unserer Leser, der sehn will, zu überzeugen, dass diese Ähnlichkeit zwischen

altgriechischen und ägyptischen Werken entweder gar nicht stattfindet oder aber so oberflächlich ist, dass sie nur dem ersten flüchtigen Blicke erscheint, vor genauerer Prüfung jedoch in Nichts zerfällt und einer tiefen, ja fundamentalen Verschiedenheit weicht. Wir können diesen Weg der Demonstration nicht gehn, sondern müssen es versuchen unsern Lesern klar zu machen, dass und worin die ägyptische Sculptur von der altgriechischen im Grunde und im Princip verschieden ist, dass folglich von einem Zusammenhange nicht die Rede sein kann, und dass die Ähnlichkeit, wo sie sich etwa findet, eine durchaus äusserliche und zufällige ist und sein muss. Um aber doch nicht ganz auf die Unterstützung durch die Anschauung verzichten zu müssen, theilen wir in der folgenden Zeichnung zwei Monumente, ein ägyptisches und ein altattisches in doppelter Variante mit, deren vollkommene Ähnlichkeit und Übereinstimmung von unsern Gegnern behauptet wird.

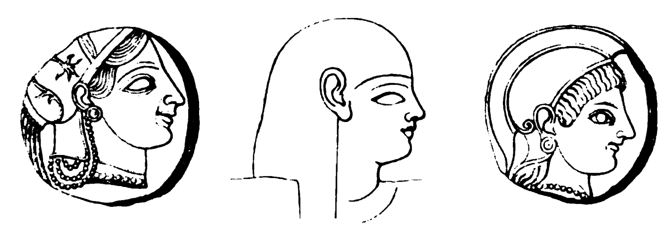


Fig. 1. Isiskopf vom Leipziger Mumienkasten und Athenekopf von attischen Silbermünzen.

Diese Monumentenproben sind, in der Mitte unserer Zeichnung, ein Isiskopf von einem Mumienkasten im archäologischen Museum in Leipzig und, rechts und links, ein Athenekopf von attischen Silbermünzen (Didrachmen), etwa aus dem Jahrhundert vor den Perserkriegen. Indem wir uns anschicken die Unterschiede in diesen Profilen nachzuweisen, befällt uns die Furcht, unsere mit gesunden Augen ausgerüsteten Leser zu beleidigen, wir überlassen es ihnen daher selbst, zu sehn und zu vergleichen, und begnügen uns diejenigen, welche auf die Verschiedenheiten im Einzelnen aufmerksam gemacht sein wollen, auf O. Müller's Archäol. Mittheill. aus Griechenland herausgeg. v. Ad. Schöll S. 31 f. zu verweisen, wohl aber halten wir es für unsere Pflicht, auch diejenige Stelle anzuführen, wo die Übereinstimmung dieser Köpfe sehr emphatisch verkündigt wird, nämlich Thiersch's Epochen S. 29, Note 17, und die ausdrückliche Versicherung hinzuzufügen, dass unsere Zeichnung mit der gewissenhaftesten Treue gemacht ist.

Die Grundverschiedenheit im Bildungsprincip der ägyptischen und der griechischen Kunst ist schon mehrmals hervorgehoben worden, so von O. Müller im Handbuche der Archäol. d. Kunst § 228 und von C. F. Hermann in seinen Studien der griechischen Künstler S. 15, neuerdings aber in ganz vorzüglich eingänglicher und eindringlicher Weise von Brunn im Neuen Rhein. Museum 10, S. 113 ff., auf dessen nähere Auseinandersetzungen wir unsere Leser verweisen, indem wir nur die leitenden Grundsätze hervorheben.

Die ägyptische Kunst geht in der Darstellung des menschlichen Körpers von einem architektonischen Grundprincip aus. Das zeigt sich schon zunächst äusserlich dadurch, dass die Statuen mit ihrem Rücken an Pilastern haften und so

selbst materiell mit der Architektur zusammenhangen; in der älteren Zeit der originalen ägyptischen Plastik ist ein freistehendes Rundbild unerhört, und auch wo in späterer Zeit die Statue aus der unmittelbaren Verbindung mit dem Pfeiler gelöst wird, bleibt dieser in zusammengezogener Gestalt als Stütze hinter dem Bilde stehen.

Wäre nun die griechische Plastik von der ägyptischen angeregt, so müsste doch nothwendig das Grundprincip dieser sich zuerst in Griechenland wiederfinden. Dem aber ist nicht so, von einer Verbindung der Statue mit der Architektur ist in der ältesten griechischen Kunst nirgend eine Spur, die ältesten griechischen Werke sind durchaus freistehende Rundbilder, die sich also im obersten Bildungsprincip von den ägyptischen unterscheiden. Wo aber in späterer Zeit in Griechenland die menschliche Gestalt mit der Architektur in Verbindung gesetzt wird, wie in den Telamonen des Zeustempels in Agrigent und in den Karyatiden des Erechtheion in Athen (Fig. 33 a. b.), da geschieht dies wiederum in vollkommen anderer Weise als in Ägypten. Denn in Griechenland tritt in diesem Falle die menschliche Gestalt in architektonischer Function voll und ganz an die Stelle der freitragenden Säule oder des Pfeilers, während sie in Ägypten niemals tragend fungirt, sondern immer nur an den stützenden Pfeiler gleichsam wie ein rund herausgearbeitetes Relief angelehnt wird.

Weiter; weil die ägyptische Kunst in der Bildung der Statue mit Absicht und Bewusstsein von diesem architektonischen Grundprincip ausgeht, aus welchem die unbewegliche Ruhe als Consequenz resultirt, so hält die ägyptische Kunst an dieser absoluten Ruhe des stehenden oder sitzenden Rundbildes auch durch alle Jahrtausende ihres Bestandes unwandelbar fest. Ein Übergang zu grösserer Bewegtheit würde für die ägyptische Kunst keinen Fortschritt, sondern den Verlust und das Aufgeben ihres Grundprincips bezeichnen, also eine Degeneration, einen Verfall.

In Griechenland dagegen, wo von einem architektonischen Grundprincip in der Statue nie die Rede gewesen ist, wird die steife Haltung der allerältesten Bildwerke sofort aufgegeben und mit der Darstellung einer grösseren Bewegtheit vertauscht, sobald die junge Kunst sich zutraut, die Glieder auch in Bewegung darzustellen, ein Fortschritt, der, wie wir später sehn werden, mythisch an den Namen des Dädalos angeknüpft wird.

Noch nicht genug; „die Architektur geht in ihren Grundlagen auf rein mechanische und mathematische Gesetze zurück, während der menschliche Körper zwar ebenfalls nach bestimmten regelmässigen Proportionen gebaut ist, welche sich mathematisch gliedern lassen, und gleichfalls ein mechanisches Gleichmass bedingen, seine höhere Bedeutung aber doch erst dadurch erhält, dass er ein lebendiger mit Freiheit thätiger Organismus ist. Um es nun kurz zu sagen: die Ägypter fassten den menschlichen Körper nur in seiner ersten Beziehung auf. Denn es sei, dass die Figuren in der ruhigsten Haltung dastehn, oder dass sie, wie in Reliefen und Gemälden sich in mannigfaltiger Thätigkeit zeigen, immer erhalten wir in den ägyptischen Kunstwerken nur das geometrische und mechanische Schema des Körpers“ (Brunn). Von einer organischen Function der einzelnen Glieder und Theile des Körpers ist in ägyptischen Werken nicht die Rede, deshalb wird alle Musculatur, selbst bei der meisterhaftesten materiellen Technik, immer nur in

abstract schematischer Weise gebildet, und deshalb erscheinen alle ägyptischen Werke wie versteinert, krystallisirt, erscheinen sie nicht steif, sondern starr, festgebannt, zu jeder anderen Bewegung als der grade dargestellten absolut unfähig.

Vergleichen wir nun die ältesten griechischen Werke, die wir vergleichen können, Werke, die freilich den allerältesten nicht zugezählt werden sollen, die aber weit älter sind, als diejenigen, in welchen die Ägyptophilen das ägyptische Bildungsprincip erkennen, so finden wir, was ich im Verlaufe meiner Darstellung genau nachweisen werde, das directe Gegentheil, das energischeste Streben nach organischer Bildung aufs schärfste ausgeprägt. Das Grundprincip der griechischen Kunst liegt im Naturalismus, dies Grundprincip des Naturalismus und jenes Streben nach organischer Bildung führt in der älteren Kunst wohl zuweilen zur Uebertreibung in der Darstellung der Function der Glieder und der Musculatur, setzt aber immer und ohne Ausnahme die Formgebung der ältesten griechischen Kunst in den bestimmtesten Gegensatz zu der schematisch-abstracten Formgebung der ägyptischen, der sich überhaupt denken lässt. So steif deshalb auch manche altgriechische Statue vor uns dasteht, niemals ist sie starr wie eine ägyptische, immer erscheint ihre Haltung als eine willkürlich angenommene, welche aufgegeben und mit einer beliebigen Bewegung vertauscht werden könnte.

Und noch ein Punkt. Weil die ägyptische Kunst den menschlichen Körper nur nach seinem mechanisch-mathematischen Grundschema auffasst und nach einer immer gleich bleibenden, festen Norm gestaltet, ist ihr der Individualismus grösstentheils, wenn nicht ganz, verschlossen. Dies bitte ich in doppelter Weise zu verstehn, einmal so, dass die ägyptische Kunst auch auf der Stufe ihrer höchsten Vollendung nicht bis zu derjenigen Individualität durchdringt, welche sich im Ausdruck und im Charakter manifestirt, dass sie es selbst bei Portraitstatuen nur zu einer bedingten Individualisirung der Züge, bei der Darstellung fremder Raçen zu der Unterscheidung des allgemeinen Grundtypus bringt, dass sie wohl die Verschiedenheit der Geschlechter aber kaum mehr diejenigen der Lebensalter ausprägt. Davon kann nun freilich auch in der ältesten griechischen Kunst nur bedingtermassen die Rede sein, es kommt aber die andere Seite des mangelnden Individualismus in der ägyptischen Kunst hinzu, der auch gegen die ältesten griechischen Werke einen Gegensatz bildet, der Individualismus des künstlerischen Subjects nämlich. Wir haben schon bemerkt, dass die ägyptische Kunst durch alle Jahrtausende ihres Bestandes an denselben Bildungskanon festhält. Dieser Bildungskanon, dies unwandelbare Gesetz der Gestalt lässt dem Belieben, der Anschauung des Künstlers keinen Raum, die ägyptischen Statuen sind wie mit Maschinen gearbeitet, und im Grunde waren auch die unfreien ägyptischen Werkmeister nur belebte Maschinen. Sehr richtig bemerkt deshalb Brunn, dass wir ganzen Reihen ägyptischer Statuen gegenüber uns niemals veranlasst fühlen nach den Meistern zu fragen, die sie gemacht haben, oder überhaupt daran zu denken, dass verschiedene Hände zu ihrer Herstellung thätig gewesen sein mögen.

Bei den ältesten griechischen Werken dagegen tritt überall die Individualität des künstlerischen Subjects hervor, wir werden vor altgriechischen Werken sofort aufs natürlichste zu den Fragen nach ihrem Meister, der Schule und der Zeit, der sie angehören mögen, angeregt, denn wir sehn in diesen Werken überall die Resultate der individuellen Anschauung, die Resultate und die Grenzen des individuellen Ver-

mögens. Diese Behauptung ist eine grosse Ketzerei, aber ich hoffe ihre Richtigkeit augenscheinlich zu demonstriren.

Ich kann diese Bemerkungen nicht schliessen, ohne noch darauf hingedeutet zu haben, dass die ägyptische Kunst, eben weil ihr der Individualismus und Charakterismus abging, zur Bezeichnung des Wesens der verschiedenen Götter zur Thiersymbolik greifen musste, und dies in der Art that, dass sie dem nicht charakterisirten Menschenkörper das symbolisch charakterisirende Thierhaupt aufsetzte. Wäre nun mit dem Götterthume selbst die plastische Darstellung der Göttergestalt aus Ägypten nach Griechenland gekommen, so müsste mit Nothwendigkeit auch die Thiersymbolik in der angedeuteten Art in die älteste griechische Kunst hinübergegangen sein. Das ist aber in keiner Weise, das ist so wenig der Fall, dass grade das Umgekehrte in der griechischen Kunst stattfindet, und dass, wo sie zur Thiersymbolik greift, sie den Gott im thierischen Körper mit menschlichem Kopfe darstellt. Die einzige Ausnahme, die hievon stattfindet, der Minotauros auf Kreta, bestätigt, wie gewöhnlich, die Regel, denn grade Kreta, gleichsam vor den Thoren Ägyptens gelegen, hat wirklich Einflüsse, wenn auch nur indirecte, von daher empfangen.

Wenn nun aber das Grundprincip der Kunst mit seinen obersten Consequenzen bei Ägyptern und Griechen ein verschiedenes und gegensätzliches war, wenn folglich auch die Ähnlichkeit der beiderseitigen Werke, selbst wo sie in Einzelheiten hervortreten mag, nicht auf innerem Zusammenhang beruhen und eine nur oberflächliche und zufällige sein kann, so verlohnt es sich kaum noch der Mühe nachzuweisen, wie gering selbst diese äusserliche und zufällige Ähnlichkeit sei. Es ist übrigens Nichts leichter als dies. Nächst der Stellung und Haltung der beiderseitigen Statuen werden zunächst hauptsächlich die Proportionen als übereinstimmend in Anspruch genommen. In den ägyptischen Proportionen nun tritt als das charakteristisch Auffallende bei grosser Schlankheit der ganzen Gestalt die Breite und Stärke der oberen, die Schmalheit der unteren Partien hervor; die Schultern sitzen höher und sind breiter, die Hüften schmaler, der Leib ist gestreckter als wir es jemals in der Natur wiederfinden, so dass wir hier wohl eine Raçeneigenthümlichkeit der alten Ägypter anerkennen müssen, welche von ihrer bildenden Kunst stark hervorgehoben ist. Diese auffallenden Proportionen finden sich nun in altgriechischen Werken entweder gar nicht, oder sie finden sich niemals zusammen wieder; wo die altgriechischen Statuen in schlanken Proportionen gebildet sind, wie z. B. der Apollon von Tenea (Fig. 7), da haben sie schmale, auffallend tief hangende Schultern, wo sie dagegen breite und höher sitzende Schultern haben, wie z. B. die Figuren der älteren selinuntischen Metopen (Fig. 6), da sind sie durchweg in sehr kurzen und gedrungenen Proportionen gehalten. Wollen unsere Herren Gegner diese Beobachtung gefälligst widerlegen?

Von dem Grade der Übereinstimmung in der Gesichtsbildung, welche in Ägypten wie in Griechenland auf dem sehr verschiedenen Nationaltypus beruht, haben wir oben ein Pröbchen mitgetheilt. Eben so bedeutend sind die Verschiedenheiten in der Bildung der Gewandung. Sowohl die Tracht an sich ist eine wesentlich verschiedene, wie auch die künstlerische Darstellung und Behandlung. Allerdings fehlt den ältesten griechischen Gewandstatuen wie allen ägyptischen dasjenige, was man freie Drapirung zu nennen pflegt, allerdings sind die Gestalten von ihren Gewändern nur

umhüllt, in dieselben nur gekleidet, aber während die ägyptische Kunst ihrem abstract schematischen Principe getreu, selbst wo sie Falten bildet, auf den Gewandstoff an sich so wenig Rücksicht nimmt, dass sie ihn überall wie einen elastischen Stoff auf's engste an die Formen des Körpers anlegt, anklebt oder wie angezogen darstellt, so sehr, dass wir die Gewandung vielfach nur an ihren Enden und Kanten, nicht aber in ihrer den Körper deckenden Fläche zu erkennen vermögen, zeichnet sich die ältere griechische Kunst, ebenfalls gemäss ihrem Grundprincipe des Naturalismus, durch eine mit der grössten Sorgfalt und dem grössten Fleisse gearbeitete Darstellung des Gewandstoffes und durch eine bestimmt charakterisirte Unterscheidung der verschiedenen, dickeren und dünneren, leichteren und schwereren Gewandstoffe aus.

Wo bleibt da die Ähnlichkeit? und wie kann man uns zumuthen, auf ganz einzelne Specialitäten, die oberflächlich angesehen an Ägyptisches erinnern, die sich aber ungezwungen ohne ägyptische Einflüsse erklären lassen, wie z. B. der grade herabfallende Streif an den Gewändern alter Athenestatuen (z. B. der äginetischen Fig. 12, der altattischen Fig. 9, oder der nachgeahmt alten in Dresden Fig. 25), der auf die einfachste Weise von der Welt aus dem Zusammennehmen des weiten Gewandes von beiden Seiten her entsteht, ich sage, wie kann man uns zumuthen, auf solche Specialitäten Gewicht zu legen, die nicht einmal mit irgend einer Consequenz auftreten. Denn eine solche müsste doch wahrnehmbar sein, wo Formen des wirklichen Lebens von einem Volke auf das andere übergegangen sind. Gegenüber diesen einzelnen Ähnlichkeiten in der Gewandung finden wir aber z. B. in der Haartracht die schreiendsten Differenzen und Gegensätze.

Doch genug dieser Erörterungen im Einzelnen, die jedenfalls hinreichen werden, um unsere vorurteilsfreien Leser von der Verkehrtheit der Behauptungen unserer Gegner zu überzeugen, genug, vielleicht schon zu viel über diese Ähnlichkeiten altgriechischer mit ägyptischen Werken, die niemals behauptet worden wäre, wenn nicht der freie Blick und das klare Urteil der ehrenwerthen und verdienstvollen unserer Gegner von dem Nebel vorgefasster Meinungen und Vorurteile verdüstert gewesen wäre. Genug und vielleicht schon zu viel, um so mehr als diese Ähnlichkeiten, wenn sie wirklich in höherem Grade vorhanden wären, als sie es sind, für den Hauptgrundsatz, für den des Zusammenhanges, den der Abhängigkeit der altgriechischen Kunst von der ägyptischen an sich noch gar nicht beweisen würden. Denn Ähnlichkeiten, die zum Theil bedeutender sind als die hier besprochenen, treten in Kunstwerken von Völkern heraus, die durch Raum und Zeit so weit getrennt sind, wie auf unserem Planeten überhaupt Etwas getrennt sein kann, und diese Ähnlichkeiten müssen sich finden, weil es sich überall um menschliche Dinge und um menschliche Werke handelt, welche in ihrer Entwickelung gewisse Parallelen bieten müssen, weil sie in ihrer Quelle Paralleles und Verwandtes haben.

Und doch ist leider dieser übereilte Schluss von der Ähnlichkeit auf Verwandtschaft und inneren Zusammenhang im umfassendsten Masse auch auf anderen Gebieten der Wissenschaft gemacht worden, um die Abhängigkeit der altgriechischen Cultur von der ägyptischen nachzuweisen.

Wir können und dürfen hier unsern Gegnern nicht zu dem Detail ihrer Lehr- und Glaubenssätze folgen, wir können nur mittheilen, dass auf dem Gebiete der Baukunst, auf dem ferneren des staatlichen Lebens, des Gottesdienstes und der Religion

und Mythologie der grösste Theil der Argumente unserer Gegner durchaus von derselben Art ist, wie diejenigen, die wir auf dem Gebiete der Plastik näher kennen gelernt haben. Von derselben Art, und, wir scheuen uns nicht es auszusprechen, weil wir uns zum Beweise bereit fühlen, wenn er von uns gefordert werden sollte, von derselben Stärke.

Und auch, wenn wir dieses ganze Gebiet der Ähnlichkeitstheorie verlassen, finden wir unsere Gegner auf derselben Fährte wieder, auf der wir sie schon gefunden haben, nämlich auf der Fährte des unbedingten blinden Glaubens an die Sagen und Meinungen der Alten. Ausgehend von der mit beredten und begeisterten Worten geschilderten Nähe Ägyptens, „das von Insel zu Insel in gebrechlichem Nachen" erreicht werden kann, ausgehend vor der allseitig leichten Zugänglichkeit Griechenlands wird seine Invasion in der Urzeit von Ägyptern wie von anderen Völkern so wahrscheinlich gefunden, dass man sie als ausgemacht glaubt hinstellen zu dürfen. Der Schluss aber von der blossen Möglichkeit einer Thatsache auf deren Wirklichkeit ist ein starker logischer Fehler. Um diesem auszuweichen nimmt ein Theil der Ägyptomanen seine Zuflucht zu den Einwanderungssagen des Ägypters Danaos nach Argos, des Saïten Kekrops nach Attika und zwar so, dass dieselben in unbedingtem Glauben als wörtlich anzunehmende historische Wahrheiten betrachtet werden. Und doch ist das Unhistorische und Unmögliche dieser Sagen in ihrem wörtlichen Verstande so nachgewiesen, doch sind sie, die man früher ebenso einseitig als Fabeln verwarf, wie man sie als Geschichte glaubte, auf ihren wahren Sinn und echten Kern in neuester Zeit in so siegvoll überzeugender Weise zurückgeführt [9]), dass die denkenden Gelehrten unter unseren Gegnern unmöglich noch bei ihrem Köhlerglauben beharren können. Ein anderer Theil der Vertreter der ägyptischen Einwanderungstheorie aber hat weitaussehende historische Combinationen gemacht, durch welche die Ureinwohner Griechenlands, die Pelasger, in der einen oder in der andern Art als eine Zeit in Ägypten sesshafter, von dort durch eine grosse Völkerbewegung vertriebener, sei es indogermanischer, sei es semitischer Stamm erwiesen werden sollen. Aber auch diese luftigen Gewebe sind von der neuern Wissenschaft mit scharfem Schwertschlag frisch durchhauen [10]) und bilden keine Brücke mehr, auf welcher man den ägyptischen Einfluss nach Hellas führen könnte.

Und wenn daher eine ernste, vorsichtige und aufrichtige Forschung auf keinem Gebiete der Wissenschaft wirklich ägyptische Einflüsse auf Griechenland zu finden und anzuerkennen vermag, da sollten ihr denn doch endlich auch die Ansichten und Meinungen der alten Griechen, und wären es die eines Herodot und Platon, nicht mehr als Zeugnisse entgegengehalten werden, die ohne Prüfung anzunehmen seien, auf deren Fundament die moderne Wissenschaft fortzubauen habe. Denn dass weder Platon, noch Herodot, noch sonst einer der alten Schriftsteller Zeuge der hier in Frage kommenden ägyptischen Einflüsse auf Hellas gewesen sei, dass folglich keiner von ihnen Zeugniss ablegen kann, ist eine unbestreitbare Wahrheit. Gegenüber den Meinungen und Ansichten der Alten aber dürfen wir wohl daran erinnern, dass ihr historischer Gesichtskreis, mit dem unseren verglichen, unendlich eng war, dass wir ganz andere Strecken der Urgeschichte der Menschheit zu überblicken, in den Zusammenhang der Stämme viel tiefer hineinzuschaun vermögen, als die Alten, die von der grossen Thatsache der Stammconnexe und der Stammverbreitungen des Menschengeschlechts nicht

einmal eine dämmernde Ahnung hatten; dass wir unendlich reichere Mittel, eine unendlich viel sicherere Methode der historischen Kritik, ein unvergleichlich grösseres Material historischer Combination besitzen als die Alten. Wahrhaftig, wenn die Alten, wenn ein Herodot und ein Platon in die sicheren und glänzenden Resultate unserer vergleichenden Sprachforschung, der zum Heile der Wissenschaft eine aus gleicher strenger Schule hervorgegangene vergleichende Mythenforschung an die Seite zu treten beginnt, wenn, sage ich, die Alten in diese Resultate einen Blick thun könnten, sie würden die Ersten sein, welche ausriefen: wir Hellenen sind Kinder gewesen, und wir haben uns mit unsern historischen Combinationen über die Urgeschichte unseres Volkes durchgeschlagen, soweit man sich mit Kinderwaffen durchschlagen kann, nicht weiter!

Soviel von der ägyptischen Hypothese.

In einem ganz anderen Verhältnisse als zu Ägypten steht Griechenland zu Asien. Die Thatsache, dass das hellenische Volk als Zweig der grossen indogermanischen Völkerfamilie seine Urheimath in Hochasien gehabt, von der aus es sich nach Westen verbreitet habe, wo es nach der neuesten, über die Urgeschichte Griechenlands so unerwartet viel Licht verbreitenden Darstellung von Curtius gleich bei seiner Einwanderung in zwei grossen Völkerströmen die Ost- und Westküste des Archipelagus (Hellas und die kleinasiatische Küste) besetzte: diese Thatsache steht als Ergebniss der Sprachvergleichung über allen Zweifel fest. Dieselbe Wissenschaft aber weist uns nicht allein diesen Urzusammenhang der grossen Völkerfamilie der indogermanischen Sprachen nach, sondern sie zeigt uns auch aus der übereinstimmenden Benennung eines gewissen Kreises von Dingen und Anschauungen im Sanskrit, Griechischen und Lateinischen, als da sind das Haus, mehre Hausthiere, Hausgeräthe, Waffen, ferner Salz, die Zahlen bis hundert, der Mond als Zeitmesser, endlich aus gemeinsamer Bezeichnung nicht allein der Gottheit, sondern mehrer einzelner Götterwesen und Göttersagen[11]), dass die Trennung dieser Familie in einzelne Zweige zu einer chronologisch allerdings nicht zu bestimmenden Zeit vor sich ging, in welcher die gemeinsame Cultur bereits eine bestimmte Ausdehnung, und zwar keineswegs eine ganz geringe, erreicht hatte. Wenn nun auch die Cultur der einzelnen Zweige des gemeinsamen Stammes, bedingt durch das Clima, die Naturbeschaffenheit der Wohnsitze, und welches immer die Momente sind, die den Charakter eines Volkes bestimmen, seit der Trennung vielfach divergirende Wege gegangen und zu sehr verschiedenen Zielen gelangt ist, so darf man doch schon aus der Thatsache des Urzusammenhangs bei hervortretenden Ähnlichkeiten auf eine wirkliche innere Verbindung viel eher schliessen, als dies bei scheinbarer Ähnlichkeit in der Entwickelung grundverschiedener Stämme, wie der Griechen und Ägypter, erlaubt ist. Zu der Thatsache des Urzusammenhangs der Griechen mit den aus gleicher Wurzel entsprossenen Völkerstämmen Asiens gesellt sich die andere eines vielfältigen Verkehrs auch mit den Völkern, welche aus anderer Wurzel abgeleitet, neben den Griechen die Küsten Kleinasiens besetzt hatten, sowie weiterhin mit Nationen im Innern des Welttheiles. Wie weit dieser Verkehr durch die Ionier vermittelt wurde, wie weit er unmittelbar zwischen den Griechen der westlichen Halbinsel und diesen fremden Stämmen, namentlich den Phönikern, Assyrern, Lykiern, Phrygern und Persern stattfand, dies genau abzugrenzen wird die Sache fortgehender Forschung sein; das aber auch ein unmittel-

barer Verkehr mit den meisten asiatischen Völkern stattfand, steht bereits jetzt nach unumstösslichen Beweisen fest.

Obgleich nun so wenig auf dem Gebiete der allgemeinen Cultur wie auf demjenigen der bildenden Kunst bereits erforscht und festgestellt ist, welche Erscheinungen und in welchem Masse diese Erscheinungen aus dem Zusammenhang der Griechen mit den Völkern gleichen Stammes abzuleiten sind, welche andern Erscheinungen aus dem directen oder indirecten Verkehr mit den verschiedenen nicht stammverwandten Völkern Asiens, so glaube ich doch, dass wir einen fundamental bedingenden Einfluss auf die griechische Kunst keinem Volke Asiens zuschreiben dürfen. Am ehesten möchte man geneigt sein, solchen Einfluss von der assyrischen Kunst anzunehmen, deren bedeutende Entwickelung uns durch die neueren Ausgrabungen der Engländer und Franzosen in so überraschender Ausdehnung und Grossartigkeit kund geworden ist. Auch ist ein solcher durch Perser und Lykier vermittelter bedingender Einfluss der assyrischen Kunst auf die ältere griechische selbst von Männern angenommen, die in Bezug auf Ägyptens Stellung zu Griechenland im vollen Masse die oben vorgetragene Ansicht theilen [12]). Weit entfernt die Möglichkeit eines Zusammenhangs der griechischen Kunst in ihrer Urzeit mit der assyrischen zu läugnen, weit entfernt auch die fernere Möglichkeit fortdauernder Einflüsse von Niniveh her auf die griechische Kunst der früheren Jahrhunderte von vorn herein in Abrede zu stellen, glaube ich doch, dass die Art des Verhältnisses, in welchem Griechenland zu Babylon in künstlerischer Beziehung stand, noch nicht gehörig erforscht und aufgeklärt ist. Da wir über diesen Zusammenhang keinerlei Sagen und Meinungen der Alten haben, so kommt Alles auf eine genaue Vergleichung der beiderseitigen Monumente und ihrer Stileigenthümlichkeiten, und auf die aus dieser Vergleichung abzuleitenden Resultate an. Es lässt sich nun durchaus nicht läugnen, dass zwischen den Kunstwerken von Niniveh und den älteren griechischen eine in manchen Einzelheiten in der That auffallende Ähnlichkeit stattfindet; aber trotzdem wird es sich fragen, ob diese Ähnlichkeit eine auf gemeinsamem, von der älteren assyrischen auf die jüngere griechische Kunst übertragenen Grundprincip beruhende, oder ob sie eine mehr äusserliche, zufällige, vielleicht nur scheinbare sei. Um der Entscheidung dieser Frage näher zu treten, müssen wir das Grundprincip der assyrischen Kunst zu erfassen suchen. Als das Grundprincip der griechischen Kunst habe ich den Naturalismus angesprochen, das Streben nach naturwahrer und naturgetreuer Wiedergabe des vom schaffenden Künstler Wahrgenommenen. Irre ich nun nicht, so liegt das Grundprincip der assyrischen Kunst grade so weit jenseits dieses Naturalismus, wie das Grundprincip der ägyptischen mit ihrem abstracten Schematismus diesseits hinter demselben zurückbleibt. Mit anderen Worten, alle assyrische Kunst stilisirt, d. h. sie geht in bewusster und absichtsvoller Weise über die Wiedergabe der in der Natur wahrgenommenen Formen hinaus in der Art, wie wir es z. B. bei der Darstellung der Wappenthiere thun. Und zwar, wie es scheint, aus einem sehr verwandten Motive, nämlich zu Gunsten der Ornamentik. Die assyrische Kunst nämlich, besonders aber die assyrische Sculptur, erscheint ihrem Wesen nach durchaus als ornamental und ist, sie schaffe flache Reliefe zur Decoration der glatten Wände oder jene Dreivierttheilsrundbilder, wie die geflügelten Stiere und Löwen zur Decoration des Wand- oder Thürpfeilers, gerade so wie die ägyptische ursprünglich und principiell mit der Architektur verbunden [13]). Vermöge ihrer

primitiven und nie gelösten Verbindung mit der Architektur (oder mit deren untergeordneten Nebenarten der Geräth- und Gefässbildnerei) erscheint nun die assyrische Kunst von den stilistischen Principien der Architektonik bedingt und beherrscht wie die ägyptische, und gegen diese Principien würde sie durch einfachen Naturalismus der Formgebung verstossen. Dass aber die assyrische Kunst nicht hinter dem Naturalismus zurückgeblieben ist, wie die ägyptische, sondern über denselben hinausging, davon dürfte der Grund darin zu suchen sein, dass, während die ägyptische Kunst durchaus hieratisch, die assyrische Kunst wesentlich höfisch ist. Während es demgemäss die Aufgabe der ägyptischen Kunst war, ihre Gestalten zu den schlichten Trägern einer symbolisch tiefsinnigen Religion zu machen, sollte die assyrische der förmlichen und conventionellen Pracht eines cäremoniell entwickelten Herrscher- und Hoflebens entsprechen, dessen Schauplätze, die weiten Paläste, sie zu decoriren hatte. Daher die Tendenz zu feierlicher, wohlgeordneter, wenn ich so sagen darf, cäremonieller Zierlichkeit in der ganzen Formgebung, welche vermöge der, wie gesagt, ursprünglichen Verbindung mit einer grossen und prächtigen Architektonik mit Nothwendigkeit zu jener ernsten Stilisirung führen musste, welche ich als das Grundprincip der assyrischen Sculptur betrachte.

Blicken wir nun auf die Monumente der griechischen Kunst, um zu erkunden, ob sich dieses Grundprincip und wo es sich findet, so dürften wir es in einem Monumente entdecken, dem ältesten auf griechischem Boden, welches wir kennen und welches uns als der leider allein erhaltene Repräsentant einer uralten Epoche der Kunst in Griechenland gelten darf. Ich meine die mykenäischen Löwen (Fig. 2). Denn obwohl dieselben im Detail viel zu sehr verstümmelt sind, um uns eine Vergleichung ihrer Formgebung mit derjenigen ninivitischer Sculpturen im Einzelnen zu ermöglichen, so sind diese Löwen doch ihrer ganzen Anlage nach in wappenthierartiger Weise stilisirt. Da nun diese Löwen als architektonische Ornamentsculptur einer ältesten griechischen Baukunst erscheinen, die, wie wir weiterhin sehn werden, ohnehin auf den Orient hinweist, so dürfte der Schluss von einem inneren, fundamentalen Zusammenhange dieser urältesten Plastik auf griechischem Boden mit der Kunst Assyriens allerdings gestattet sein. Was aber die spätere griechische Kunst anlangt, so fragt es sich, ob dieselbe mit dieser urältesten in ununterbrochener Folge allmäligen Fortschritts und organischer Entwickelung zusammenhangt oder nicht. Bejaht man diese Frage, so wird es füglich erlaubt sein, die Ähnlichkeit auch der späteren Sculpturen Griechenlands mit denen Ninivehs für mehr als äusserlich und zufällig zu halten.

Allein es scheint mehr als ein Umstand gegen eine solche ununterbrochene Continuität der Kunst auf griechischem Boden zu sprechen, und für die Ansicht, welche ich im Verfolge meiner Darstellung entwickeln werde, dass nämlich, wahrscheinlich in Verbindung mit der grossen Völkerbewegung in Griechenland, die wir unter dem Namen der dorischen Wanderung kennen, eine neue Kunst auf griechischem Boden aus selbständigen Anfängen erwuchs, während die alleräIteste sich allmälig auslebte und unterging. Auf dem Gebiete der Architekturgeschichte dürfte diese neue Periode der Kunst durch das Auftreten des Säulenbaues an der Stelle des säulenlosen Baues der ältesten Zeit bezeichnet werden, des Säulenbaues mit gradem Gebälk, der, was ich hier nicht näher ausführen kann, von wesentlich neuen und anderen Prin-

cipien als denen der ältesten Architektur mit ihrer eigenthümlichen Gewölbeform ausging. Auf dem Gebiete der Plastik wird der Eintritt der neuen Periode der Kunst freilich durch keine einzelne Thatsache von gleicher Bedeutung bezeichnet, obgleich wir auch hier bei näherer Nachforschung ein Moment finden dürften, welches gegenüber der ältesten, mit dem Orient zusammenhangenden Kunst als ein neues erscheint. Dies Moment ist das Auftreten des freistehenden Rundbildes, der Statue im eigentlichen Sinne, welche weder Ägypten noch Assyrien kennt. Diejenige griechische Kunst aber, welche sich in ununterbrochener Folge und in organischer Entwickelung bis in die nationale Blüthezeit fortsetzt, geht wesentlich von der Statue als dem frei im Tempel stehenden Cultusbilde aus, nicht von der architektonischen Sculptur, und sie verbindet sich mit der Architektur in freier Weise wieder erst zu einer Zeit, wo ihr Grundprincip des Naturalismus viel zu tief durchgebildet war, als dass die Architektur es hätte alteriren und der Plastik mehr als den Raum und Rahmen bieten können, in den hinein sie ihre freien Schöpfungen componirt.

Hier hätten wir denn also den Punkt, wo sich die griechische Plastik von der assyrischen im Grundprincip ablöst, von wo aus sie die Bahnen einer eigenen Entwickelung ging. Da jedoch durch das Auftreten dieser eigentlich griechischen Kunst der älteren, vom Orient abhangenden Kunstübung nicht auf einen Schlag ein Ende gemacht wurde, wie ich fernerhin noch zu zeigen gedenke, da sich vielmehr ein, wenn auch nur dünner Faden der Tradition dieser ältesten Kunstübung durch die früheren Jahrhunderte der griechischen Kunstentwickelung hinzieht, so ist es sehr wohl möglich, dass in dieser hie und da noch Reminiscenzen an die orientalischen Formen sich wiederfinden. Am meisten scheint das in der ältesten Vasenmalerei mit ihren entschieden ornamental stilisirten Thiergestalten der Fall zu sein, in einem Kunstzweige, der auch dem Datum nach über die ältesten uns erhaltenen Werke der Plastik hinaufreichen möchte. Wo immer aber solche assyrische Reminiscenzen oder Ähnlichkeiten in der älteren griechischen Kunst hervorzutreten scheinen, haben wir sie sehr genau zu prüfen, ehe wir in ihnen die Nachklänge der ältesten Tradition erkennen und ansprechen. Nach meiner Ansicht wird sich die Ähnlichkeit in sehr seltenen Fällen vor genauer Prüfung als eine solche herausstellen, die aus innerlichem Zusammenhange erklärt werden müsste. So hat man namentlich auf die eigenthümliche, mit der assyrischen Manier scheinbar übereinstimmende Bildung des Haares hingewiesen. Dass aber hier kein innerer Zusammenhang stattfindet, geht, meine ich, sehr klar daraus hervor, dass, während die assyrische Kunst das Haar immer in einer und derselben Weise stilisirt, die älteste griechische Kunst wenigstens vier verschiedene Mittel angewendet, um diesen für die Plastik unendlich schwierigen Gegenstand, den auch die vollendetste Kunst nur in einer gewissen Abstraction vom Naturalismus darstellen kann, zu veranschaulichen. Wenngleich also die Bildung des Haares bei altgriechischen Sculpturen etwas unläugbar Conventionelles hat, so darf dies doch nicht aus assyrischer Überlieferung abgeleitet werden, weil ein solcher Zusammenhang Consequenz in der Manier bedingen würde. Und so wage ich Eins mit grosser Bestimmtheit, gestützt auf das eben Vorgetragene, zu behaupten, dass nämlich, mögen die Ähnlichkeiten zwischen altgriechischen und assyrischen Sculpturen in mancherlei Einzelheiten anerkannt werden, diese Ähnlichkeit sich nicht auf „die künstlerische Auffassung und Darstellung des menschlichen und thierischen Körpers

überhaupt" ausdehnen lasse, wie neuerlich gesagt worden, und dass man die griechische Kunst zur assyrischen nur sehr uneigentlich und sehr indirect in das Verhältniss von „der schönen Mutter schönerer Tochter" bringen dürfe.

Und Ähnliches gilt von dem Verhältniss der griechischen Kunst zu derjenigen der übrigen Nachbarvölker. Je mehr die Möglichkeit einer inneren Verwandtschaft mancher Erscheinungen der griechischen Kunst mit den Eigenthümlichkeiten der fremdländischen anerkannt wird, um so mehr erscheint es als Pflicht, die Wahrscheinlichkeit und Thatsächlichkeit dieser Verwandtschaft in jedem Falle auf's schärfste zu untersuchen, nicht aber in zufahriger Weise sofort aus jeder äusserlichen Ähnlichkeit auf inneren Zusammenhang zu schliessen. Eine nüchterne und besonnene Kritik wird immer zuerst versuchen, ob sich die einzelnen Phasen der Entwickelung der griechischen Kunst ungezwungen aus sich selbst und aus dem ganzen Entwickelungsgange erklären lassen, und zu der Annahme fremder Influenzen erst dann greifen, wenn diese Erklärung nicht mehr ausreicht.

ZWEITES CAPITEL.

Die älteste sagenhafte Kunst und die erhaltenen Monumente der vorhistorischen Zeit in Griechenland.

Nachdem wir durch das Bisherige das Feld unserer Forschung gesäubert und die Grundsätze unserer Kritik dargelegt haben, wenden wir uns jetzt zu der Betrachtung der ältesten sagenhaften Kunst in Griechenland, mit der wir die Geschichte der Plastik zu eröffnen haben, da, wie wir im Eingange des vorigen Capitels hervorhoben, alle Sage als Sage, d. h. als Tradition im Gegensatze zur Erfindung und zum Märchen historische Elemente enthält oder sich an Thatsächliches anlehnt.

Indem wir es also mit Nachrichten zunächst über uralte Bauthätigkeit und Metallbildnerei dämonisch-mythischer Kunstinnungen zu thun haben, welche der Form nach durchaus sagenhaft sind, und denen sich ähnliche Sagen über alte Holzbildnerei anschliessen, werden wir versuchen den thatsächlichen Kern dieser Überlieferungen festzustellen.

Als mythische Bauhandwerker werden uns die Kyklopen genannt, von denen die Sage berichtet, dass Proitos, der Herrscher von Tiryns, ihrer sieben aus Lykien zur Ummauerung seiner Burg und Stadt herbeigeholt habe. Schon Homer erwähnt (Il. 2, 559) „die ummauerte Tiryns" und bei anderen Dichtern heissen auch die Mauern von Argos, Mykenä und Nauplia Werke der Kyklopen. Bei diesen Kyklopen ist weder an die homerischen auf Trinakria zu denken noch an die blitzeschmiedenden Hesiod's, sondern sie sind nach dem Begriffe des Riesenhaften zu fassen, welcher

als das Gemeinsame der homerischen und hesiodischen Kyklopen erscheint. In den Sagen verschiedener Völker werden die gewaltigen Bauten einer längst vergangenen Zeit, gegen die wir selbst uns zwerghaft erscheinen, als Werke der Riesen aufgefasst, so auch hier: diese mauerbauenden Kyklopen sind uns riesenhafte Bauleute der Urzeit. Dass sie in der Sage von Lykien herbeigeholt werden, kann sehr wohl einen historischen Kern haben, denn Lykien war ein Land, in welchem sich griechische Cultur mit der des Orients vielfach berührte, so dass der Zusammenhang zwischen Hellas und Asien grade hier thatsächlich vermittelt erscheint. Dies auch in unserem Falle anzunehmen, veranlasst uns besonders der Umstand, dass in ornamentalen Details dieser uralten Riesenwerke, namentlich an dem sogenannten Schatzhause des Atreus bei Mykenä, welches richtiger als Grabgebäude erklärt ist, Formen hervortreten, die, unbedingt ungriechisch, in Formen der persepolitanischen und der assyrischen Architektur ihre sehr nahen Analogien finden. Damit brauchen wir die Sage aber keineswegs so zu fassen, als seien alle hier in Rede stehenden, über den ganzen Boden von Griechenland, Kleinasien und den grössten Theil Italiens zerstreuten Bauwerke von orientalischen Werkmeistern ausgegangen; sie mögen vom Orient aus angeregt worden sein, sind aber ihrer Mehrzahl nach unzweifelhaft Werke der Landeseinwohner, weshalb die alte Überlieferung sie auch als pelasgische bezeichnet. Denn alle Versuche zur Unterscheidung des Kyklopischen vom Pelasgischen sind als vollkommen verfehlt und nichtig erwiesen.

Wir haben geglaubt diese Sage von den mauerbauenden Kyklopen etwas näher darstellen zu müssen, obgleich die Geschichte der Baukunst von unseren Zwecken seitab liegt, und obgleich wir demgemäss die ferneren Sagen von der alten Bauinnung der Cheirogastoren, der „Handbäuche", d. h. Handwerker, die mit ihrer Hände Arbeit die Bäuche füllten, sowie von den mythischen Baumeistern Trophonios und Agamedes übergehn, weil in der Kyklopensage sich das Verhältniss der Überlieferung zu dem Kerne des Thatsächlichen mit unzweifelhafter Klarheit feststellen lässt. Das Thatsächliche sind die Werke selbst, die bis auf unsere Zeit gekommen sind, Mauern aus den gewaltigsten Werkstücken aufgeführt, von einer solchen imposanten Grossartigkeit, dass schon Pausanias sie mit Recht würdig nennt, neben den ägyptischen Pyramiden angeführt zu werden. Über ihre Entstehung fehlte die genauere Kunde, und so wurden sie in der Sage zu Werken der Riesen. Aber diese Sage selbst hätte nicht entstehen können ohne das Vorhandensein und die Eigenthümlichkeit der Werke.

In ähnlicher Weise werden nun auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst dämonische Innungen in besonderem Bezuge auf Metallarbeit genannt. Erstens die Daktylen, d. h. Finger, welche der Kybele Allerlei in's Werk richteten. Local sind sie am eisenreichen troischen Ida, von woher uns auch drei Einzelnamen: Kelmis (Schmelzer oder Erweicher), Damnameneus (Zange, Bändiger) und Akmon (Ambos) überliefert werden, und in Kreta am Idagebirge, wo sie in der Fünfzahl auftreten. Die richtige Deutung derselben kannte schon das Alterthum: die Finger sind Künstler, deswegen wurden die alten dämonisirten Metallkünstler Finger, Kunstfinger genannt, ganz ähnlich wie andere mythische Künstler Eucheir oder Eupalamos, Wohlhand, Geschickthand hiessen. Neben ihnen erscheinen zweitens die Telchinen, d. h. Schmelzer oder Erweicher, ebenfalls uralte Metallarbeiter namentlich auf Rhodos in Ialysos, Kameiros und Lindos; sie machen dem Kronos die Harpe

(Sichel), dem Poseidon (Neptun) den Dreizack, und sollen auch die ersten Götterbilder verfertigt haben. Auch ihre Bedeutung ist schon von den Alten richtig erkannt, und als specielle Einzelnamen kommen unter anderen Chryson (Goldarbeiter), Argyron (Silberarbeiter) und Chalkon (Erzarbeiter) vor.

Obgleich wir nun keine Werke dieser mythischen Metallarbeiterinnungen haben, welche die Realität des Kernes der Sagen so beweisen, wie die Mauern von Tiryns und Mykenä das Geschichtliche in der Riesensage, so dürfen wir doch an der historischen Grundlage auch dieser Sage, an uralter Metallarbeit bei metallreichen Gebirgen um so weniger zweifeln, eine je bedeutendere Stelle grade die Metallbearbeitung unter den bildenden Künsten der ersten uns in den homerischen Gedichten genauer bezeugten geschichtlichen Epoche der griechischen Kunst einnimmt. Manche Einzelheiten, wie z. B. die Nachricht über die von den Telchinen gefertigten Götterbilder, können wir natürlich so wenig näher controliren, wie wir im Stande sind die Zeit, die Ausdehnung der Periode, auf welche sich die Sage bezieht, auch nur annähernd zu bestimmen. Aber grade aus diesem Grunde haben wir auch kein Recht, diese Nachricht in ihrem Kern als unhistorisch zu verwerfen.

Ehe wir an diese dämonischen Gewerknamen einen menschlichen Collectivnamen ebenfalls mythischer Geltung, der eine andere Technik, die Holzschnitzerei, bedeutet, ehe wir Dädalos anfügen, müssen wir die ältesten Götterbilder in's Auge fassen, da Dädalos bereits als Verbesserer derselben, als Reformator der frühesten Versuche der Kunst genannt wird. Denn an der Herstellung von Götterbildern machte die bildende Kunst ihre ersten Versuche. Diese Götterbilder, sofern sie menschliche Gestalten darstellten oder darstellen sollten, sind jedoch keineswegs die ältesten Cultusobjecte Griechenlands, vielmehr geht ihrem Auftreten eine, als die anikonische (bildlose) zu bezeichnende Periode unbekannter Dauer vorher, in welcher die Cultusobjecte nur sichtbare Zeichen der göttlichen Gegenwart sein sollten, Gegenstände zum Theil reliquienartiger Natur, wie ein Stein in Delphi, welcher der von Kronos statt des Zeuskindes verschlungene und später wieder ausgespiene sein sollte, Gegenstände, an welche sich der Cultus in mancherlei Cäremonien anlehnen konnte. Unbearbeitete Steine (*ἀργοὶ λίθοι*), Pfeiler, Säulen, Spitzsäulen, und zwar diese steinernen Gegenstände vorzugsweise für männliche, Balken, Bretter vorwiegend für weibliche Gottheiten waren diese ältesten Cultusobjecte [14]).

Aus ihnen leitete man in früherer Zeit die menschlichen Götterbilder durch Vermittelung der Hermen ab, indem man annahm, dass, um das Zeichen in nähere Beziehung zur Gottheit zu bringen, man den Balken und Klötzen einzelne besonders bezeichnende Theile hinzugefügt habe, Köpfe von charakteristischer Form, Ansätze der Arme, an welche Kränze gehängt wurden, oder ganze Arme, welche die Attribute hielten. Diese nur scheinbar organische, in Wirklichkeit ganz mechanische Ansicht von dem allmäligen Werden der Statue ist jedoch weder in der Theorie scharf durchzuführen noch auch historisch nachweisbar. Nur in ganz einzelnen Fällen kann man bei den ältesten Cultusbildern von einer gewissen Gestaltensymbolik reden, so wenn in Sparta das eng verbundene Brüderpaar der Dioskuren (Castor und Pollux) durch zwei mittels eines Querholzes verbundene Balken dargestellt wurde. Im Übrigen steht es zunächst als historische Thatsache fest, dass die anikonische Zeit eine bestimmt abgegrenzte war, und dass, sowie das Bedürfniss von Bildern erwachte,

welche die Gottheiten darstellen, alsbald an die Stelle der rohen Objecte vollständige Götterbilder traten. Mit dieser historischen Thatsache, welche zuerst nachgewiesen zu haben Thiersch's bleibendes Verdienst ist [15]), wird sich auch die Theorie schliesslich viel besser vertragen, als mit der Annahme der Herme als der Übergangsstufe zur ganzen Statue. Denn wer einmal das Bedürfniss fühlte, einen Kopf und Arme zu bilden, und wer diese bilden konnte, der konnte eben so gut auch noch Beine hinzufügen, und damit seinem Verlangen nach einem menschlich gestalteten Götterbilde genügen.

Die historische Thatsache aber des unmittelbaren Übergangs der bildlosen Epoche in die ikonische, Götterbilder menschlich gestaltende, hat der orientalischen Partei ein so grosses Räthsel geschienen, dass sie dieselbe nur aus der Annahme fremder Einflüsse erklären zu können geglaubt hat. Das ist nebst der schon berührten Fiction eines Jahrhunderte langen Stillstandes der Kunst der Keimpunkt der ganzen fremdländischen Theorie. Und doch ist diese Thatsache so unerklärlich gar nicht, wenn man nur die Frage nicht dadurch verwirrt, dass man den unvermittelten Übergang zu einem ebenso plötzlichen macht, wenn man nur sich nicht einredet, die ältesten Götterbilder haben mehr geboten, als die allerroheste Andeutung der menschlichen Gestalt, wenn man endlich nur von allen den scheinbaren, verhältnissmässig jungen Daten absieht, welche die Sage darbietet, indem sie die ältesten Götterbilder an diesen oder jenen Heros als Werkmeister oder Stifter anknüpft. Ist doch dann in dem Beginnen der menschlichen Darstellung der Götterbilder kaum etwas Anderes gegeben, als was wir in der Parallelentwickelung der griechischen Religion wiederfinden, die ebenfalls von der Verehrung eines namen- und gestaltenlosen Gottes [16]) zur Personification der einzelnen in den Naturkräften erkannten Götter und aus dieser zu der immer plastischeren Ausprägung der göttlichen Gestalten fortschritt, die wir in Homer vollendet sehn. Diese Parallele hat auch die orientalische Partei erkannt, und deshalb, wie die Götterbilder, so auch die persönlichen Einzelgötter aus Ägypten und dem Orient abzuleiten sich gezwungen gesehn, ein Verfahren, gegen dessen Zulässigkeit wir schon im vorigen Capitel unsere Gründe aufgestellt haben, welches übrigens grade in Bezug auf das Verhältniss des persönlich gedachten Gottes zu seinem menschenartig gestalteten Bilde unsere Gegner in die unauflöslichsten Schwierigkeiten und Widersprüche verwickelt. So soll, um nur ein Beispiel statt vieler anzuführen, Dionysos (Bacchus) aus Ägypten nach Theben gekommen sein, hier aber wurde er grade in der ältesten Zeit nicht in menschlicher Gestalt, sondern in Säulenform (als *στῦλος* vgl. Clem. Alex. in Deom. 1, 24) verehrt.

Die ältesten Götterbilder, welche auf spätere Zeit kamen, waren aus Holz geschnitzt (Xoana), nicht, wie man angenommen hat, weil der organische Stoff des lebendigen Holzes geeigneter erschien, zum Abbild der Gottheit, welches zugleich als ihr Sitz (*ἕδος*) betrachtet wurde, zu dienen, als der leblose und kalte Stein; denn unter den ältesten Cultobjecten waren eben so viel Steine wie Hölzer, sondern das weiche Holz wurde vorgezogen, weil es sich der Bearbeitung leichter darbot. Da man nun in den allermeisten Fällen weder die Meister dieser uralten Bilder noch die Zeit ihrer Entstehung kannte, oder selbst zu kennen vermeinte, so bezeichnet die Sage dieselben in verschiedenen Wendungen als vom Himmel gefallen (*διοπετή*). In anderen Fällen glaubte man alte Götterbilder auf die Stiftung und Weihung bestimmter Heroen und Heroinen

zurückführen zu können, so auf die Dioskuren, die Sieben gegen Theben, Herakles, Pelops, die Argonauten, Tyndareos, Iphigenia, Odysseus, Diomedes u. A. [17]), und in einem Falle, bei dem ältesten Bilde der Here (Juno) in Argos nannte man auch einen Künstler, Peirasos, Argos' Sohn. Wo sonst einzelnen Künstlern Bildwerke dieser ältesten Art beigelegt werden, geschieht dies erst durch Missverständniss späterer sagenhafter und geschichtlicher Tradition, während diese Künstler aus Gründen, die wir ihrer Zeit anführen werden, ungleich später, selbst in historischer Zeit anzusetzen sind.

Die vordädalischen Götterbilder, von deren einigen wir genauere Beschreibungen haben, werden uns geschildert als völlig gradestehend, mit ungetrennten Beinen, die Arme am Körper anliegend, die Augen geschlossen. Andere sind sitzend, wie eine Athenestatue in Troia, welche in der einen Hand Rocken und Spindel, in der anderen die Lanze hielt. Dass wir sie uns von grosser Rohheit zu denken haben, geht aus den Berichten über einzelne hervor, in denen die lächerliche Gestalt derselben hervorgehoben wird, so bei dem von den Prötiden verspotteten Herebild in Argos, oder von dem ältesten Bilde der Leto (Latona) auf Delos, welches den düsteren Parmeniskos zum Lachen gebracht haben soll. An diese abstruse Gestalt knüpfen sich denn wieder spätere Sagen, welche sie erklären wollen, z. B. dies und jenes Götterbild habe geschlossene Augen, weil es sie vor einem Frevel zugemacht habe, und was dergleichen mehr ist. Eine monumentale Anschauung von denselben und besonders von ihrem Stile vermögen wir uns nicht zu verschaffen. Wohl ist manches dieser alten Götterbilder in späteren Kunstwerken, namentlich in Vasenbildern, dargestellt, aber sowohl die genauere Betrachtung des Stils jedes einzelnen dieser Gemälde, wie namentlich die Vergleichung mehrer derselben gleichen Gegenstandes untereinander lehrt uns, dass die Maler eine accurate Darstellung ihres wirklichen Stils nicht gegeben haben, wahrscheinlich gar nicht geben wollten. Man kann sich daher höchstens ganz im Allgemeinen die Götterbilder der ältesten Zeit aus diesen späten Darstellungen vergegenwärtigen, und muss auch dies mit grosser Vorsicht thun, um sich nicht falsche Eindrücke einzuprägen, welche dem Verständniss der weiteren Entwickelungen nur hinderlich sein können.

Als Verbesserer in der Darstellung der Holzbilder und als Reformator der Kunst wird Dädalos genannt. Der Name ist nicht als der persönliche eines Individuums, sondern als Appellativum und die Collectivbezeichnung der Kunst des Holzschnitzens zu betrachten. Er ist abgeleitet von dem Zeitworte, welches „schnitzen, bildschnitzen" bedeutet (δαιδάλλειν), oder von der Bezeichnung der Holzbilder (ξόανα) als „Schnitzbilder" (δαίδαλα), wie dies schon Pausanias (9, 3, 2) richtig erkannte und wie es von den Neueren ziemlich allgemein anerkannt wird. Eine ähnliche Erkenntniss liegt in der Sage, welche Dädalos zum Sohne des Palamaon (Handmann) oder Eupalamos (Geschickthand, d. i. Handwerker) macht, und damit die Kunst als Spross des Handwerks bezeichnet. Endlich beweisen für die Richtigkeit dieser Annahme auch die weiten Reisen, welche die Sage Dädalos machen lässt, wenn sie ihn von Athen nach Kreta, von dort nach Sicilien oder nach Theben, Pisa und anderen Orten, endlich nach Ägypten führt, denn diese Sage, so bunt sie ausgeschmückt und so romanhaft sie aus allerlei Abenteuern motivirt ist, knüpft sich doch nur an das Vorhandensein von „Schnitzbildern" an den verschiedenen Orten. Wo diese waren, musste doch auch der „Bildschnitzer" gewesen sein.

Hieraus ergiebt sich wie völlig nichtig jede chronologische Berechnung der Zeit des Dädalos sein muss, mag sie ihn zum Zeitgenossen des Minos und Theseus machen und ihn in das 14. Jahrhundert v. Chr. Geb. hinaufrücken oder ihn ein oder mehre Jahrhunderte später ansetzen. Nur das können wir aus Dädalos' Erwähnung bei Homer (Il. 18, 591) schliessen, dass die Periode der dädalischen Schnitzbilder, wie wir sie zu charakterisiren versuchen werden, älter sei als Homer, und zwar geraume Zeit älter, da Dädalos in der genannten Stelle bereits rein persönlich mythisch geworden ist. Es wird sich ferner aber auch ergeben, dass es misslich ist, dem Dädalos und der dädalischen Bildschnitzerei eine bestimmte Heimath zuzuweisen. Allerdings setzt die Sage seinen Ausgangspunkt in Athen an, und Athen verflicht ihn in seine Königsgenealogie, aber das beweist nichts Anderes, als dass die Sage besonders in Athen ausgebildet wurde, und dass dädalische Bildschnitzerei in Attika in besonderem Ansehn stand. Dies war in der That der Fall, wie der Umstand zeigt, dass die Zunft der attischen Bildschnitzer und Bildhauer bis in die späte Zeit hinab ihr Geschlecht von Dädalos ableitet, und dass „Nachkommen des Dädalos" (Dädaliden) mit „altattischen Bildnern" gleichbedeutend gebraucht wird.

Mag nun aber auch der Name des Dädalos noch so sehr ein Appellativum, die Person des Künstlers durchaus mythisch sein, durchaus nicht mythisch, sondern vollkommen historisch ist die werkschaffende Thätigkeit der dädalischen Bildschnitzer. Sie ist eine Thatsache, welche durch mehre bis zu späten Jahrhunderten erhaltene, und von späten Schriftstellern gesehene und beschriebene Bildwerke bezeugt ist. Die grösste Zahl der einzeln auf Dädalos zurückgeführten, als seine echten Arbeiten geltenden Statuen führt uns Pausanias an, den einige andere Schriftsteller ergänzen, während dädalische Bildwerke, d. h. Bildwerke einer gewissen Stilart und Vollendung an anderen Stellen als eine Classe genannt werden, und demgemäss in ungleich grösserer Menge vorhanden waren.

Als Material aller echten, das heisst ausdrücklich auf Dädalos Namen zurückgeführten Bildwerke erscheint Holz, wie das schon in dem Namen des Künstlers gegeben ist; deshalb wird Dädalos auch als Erfinder der Instrumente genannt, die zur Holzarbeit nöthig sind, nämlich der Säge, der Axt, des Bohrers, des Bleiloths, auch des Fischleims (Plin. 7, 198), als Gegenstände der Kunst des Dädalos werden die Götter genannt, zu denen auch der ein paar Mal gebildete Herakles zu rechnen ist. Hievon macht nur ein ausdrücklich auf Dädalos zurückgeführtes Kunstwerk eine Ausnahme, welches durch eine Erwähnung bei Homer besondere Wichtigkeit erhält, aber in manchem Betracht räthselhaft erscheint, und sehr verschieden aufgefasst worden ist [18]). Homer sagt nämlich in der Beschreibung der Reliefe, mit denen er Hephästos den Schild des Achill schmücken lässt (Il. 18, 390 ff.):

> Einen Reigen auch schuf der hinkende Feuerbeherrscher
> Jenem gleich, den vordem in der vielbewohneten Knossos
> Dädalos künstlich gemacht der lockigen Ariadne.
> Blühende Jünglinge dort und vielgefeierte Jungfraun
> Tanzeten, all' einander die Händ' am Knöchel sich haltend.
> Schöne Gewand' u. s. w.

Nun giebt Pausanias (9, 40, 2) an, dass dieser dädalische „Choros" der Ariadne noch seiner Zeit in Knossos vorhanden war, und zwar als Relief von weissem Mar-

mor. Obgleich nun die Echtheit dieses Reliefs in keiner Weise verbürgt und des Materials wegen höchlich verdächtig ist, so wird man doch, Alles wohl erwogen, nicht umhin können, das Vorbild des Reliefs, das Hephästos machte, ebenfalls als ein Kunstwerk zu betrachten. Vielleicht können wir uns den in diesem Kunstwerke von Dädalos, d. h. von einem vorhomerischen Bildschnitzer dargestellten Reigentanz am besten durch ein altes Vasenbild (auf der Françoisvase, abgeb. in den Monumenti dell' Instituto di corrisp. archeol. 4, 56) vergegenwärtigen, welches den Reihentanz des Theseus, der Ariadne und der attischen Jünglinge und Jungfrauen nach der Erlegung des Minotauros ganz der homerischen Schilderung gemäss darstellt. Am wahrscheinlichsten aber war dies Kunstwerk ein ornamentales Relief an einem hölzernen Geräthe, etwa an einer Tischplatte, und wurde dann später durch eine Copie in Marmor ersetzt, die ihre Analogie in den Reliefen des Kolotes am Tische im Tempel von Olympia findet. Dass die Verfertigung und Verzierung eines solchen Möbels durch einen Künstler, wie Dädalos in der Sage erscheint, nichts Anstössiges hat, wird sich aus unserer Darstellung der homerischen Kunst ergeben, und dass man im Alterthum dem Dädalos gradezu die Anfertigung kunstreicher Mobilien zuschrieb, zeigt ein Sessel von Erz im Tempel der Athene Polias in Athen, den Pausanias (1, 27, 1) als ein Werk des Dädalos anführt.

Doch zurück zu den dädalischen Götterbildern. In Bezug auf die Gestalt derselben ist uns wichtiger als die vereinzelte Notiz, dass der eine Herakles in Korinth nackt, die Aphrodite (Venus) auf Delos eine Herme war, was uns über den Charakter der dädalischen Sculpturen im Allgemeinen berichtet wird. Dass sie noch roh und unschön waren, sagt uns Platon (Hipp. Mai. p. 382), der anführt, dass ein Bildhauer sich lächerlich machen würde, wenn er zu seiner Zeit in der Weise des Dädalos arbeiten wollte; auch Pausanias nennt (2, 4, 5) die Werke des Dädalos „wunderlich anzuschaun“ (*ἀτοπώτερα μέν ἐστιν ἔτι τὴν ὄψιν*), meint aber, sie enthalten doch „etwas Göttliches“ (*ἔνθεόν τι*). Man hätte hierin nichts Anderes erkennen sollen, als dass diese alten Werke in späterer Zeit für besonders heilig galten, wie ja auch die spätere Zeit sich aus der gar zu reinen Vermenschlichung des Göttlichen in den Werken aus der Zeit der Vollendung der Kunst in religiösem Bedürfniss zu den Formen der alten Zeit, der Zeit der unbedingten, naiven Frömmigkeit zurückwandte. Der Fortschritt aber gegen die ältesten Bilder bestand darin, dass Dädalos an seinen Statuen die Augen öffnete, so dass sie zu blicken, die Füsse trennte, so dass sie zu schreiten schienen. Deshalb rühmt die Sage an diesen Statuen auch die grosse Lebendigkeit in verschiedenen Ausdrücken, z. B. dass Herakles mit einem Steine nach seinem Blicke wirft, dass man sie binden muss, damit sie nicht davonlaufen und was dergleichen mehr ist. Dass von diesem Charakter der Lebendigkeit nur gegenüber der leblosen Steifheit der ältesten Bilder die Rede sein kann, versteht sich wohl von selbst; aber es geht aus dem, was uns von der Kunst des Dädalos erzählt wird, deutlich hervor, dass die griechische Plastik, sobald sie auch nur beginnt, die technischen Schwierigkeiten so weit zu überwinden, dass sie mit bewusster Absicht schaffen und gestalten kann, sich sofort dem Naturalismus zuwendet, welcher den schärfsten Gegensatz gegen jenen abstracten Schematismus bildet, der die ägyptische Kunst beherrscht. Dieser Gegensatz des Dädalischen gegen das Ägyptische ist übrigens auch direct in dem gegeben, was von dem Charakter dädalischer Bilder gesagt ist. In den ägyptischen Bildern

liegen die Arme an, die Schenkel sind nicht rund herum ausgearbeitet und schreitend, sondern durch eine zwischen ihnen stehen gelassene Masse, den Rest des Pfeilers, gebunden. Schon deshalb müsste die Ansicht, welche die dädalische Kunst aus Ägypten ableitet, verworfen werden, wenn nicht obendrein selbst die wörtlich geglaubte Sage von Dädalos Wanderung nach Ägypten, wo er den Phthatempel in Memphis erbaut und sein Bild darin aufgestellt haben soll, die Sage, welche die ägyptischen Priester dem Diodor erzählten (Diod. 1, 98), gegen diese Ableitung bewiese. Denn selbst in dieser Sage kommt ja Dädalos nicht von Ägypten nach Griechenland, sondern geht von Griechenland nach Ägypten.

So zahlreich aber auch die Werke der alten Dädaliden in ganz Griechenland gewesen sein mögen, schon zu Pausanias' Zeit waren ihrer viele untergegangen, und bis auf unsere Zeit ist keines derselben gekommen, was bei dem Material auch nur durch ein halbes Wunder möglich wäre. Erhalten dagegen sind uns aus dieser vorhomerischen Epoche zwei eigenthümliche Steinsculpturen, die ältesten auf uns gekommenen Werke der bildenden Kunst auf griechischem Boden. Ich meine die Löwen am s. g. Löwenthor von Mykenä und die Niobe am Berge Sipylos unweit Magnesia.

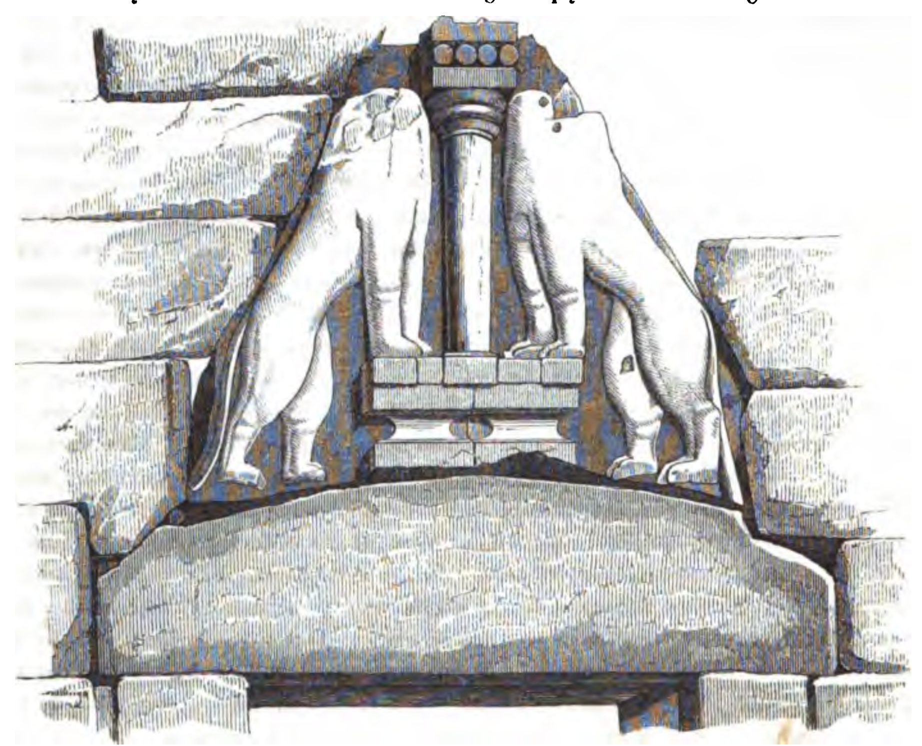


Fig. 2. Die mykenäischen Löwen.

Die mykenäischen Löwen, von denen wir als Fig. 2. eine Abbildung geben, bilden in Halbrelief, welches sich jetzt mit stumpfen Umrissen von dem Grunde abhebt, die architektonische Ornamentsculptur der grossen Platte, mit welcher eine dreieckige Öffnung über der Oberschwelle des Stadtthors geschlossen ist. Das Material ist nicht etwa grüner Marmor, wie man gesagt hat, sondern derselbe graue und feste Kalk-

stein, aus dem das Thor und die Mauer erbaut sind. Die Löwen, deren nach aussen gerichtet gewesene Köpfe abgebrochen sind, stehn ungefähr nach Art unserer Wappenthiere zu beiden Seiten einer Säule aufgerichtet, die von eigenthümlicher Form, vielbesprochen und künstlich gedeutet, wahrscheinlich aber als ein Symbol des den Eingang schützenden Apollon Agyieus zu erklären ist. Neben diesem Symbol stehn die Löwen als Wächter des Stadtthores, in einer Bedeutung, die sie auch später haben, wo die Kunst sie paarweise gegen einander stellt. Wir dürfen annehmen, dass die Köpfe der Thiere, so weit es der Bildhauer vermochte, im grassen Ausdruck der Wuth dem Fremden und Feinde entgegen grinsend, dargestellt waren; die Körper sind mit Naturgefühl gemeisselt, die Behandlung der Formen ist eine bewusste und sichere, jedoch ist der Einfluss conventioneller Haltung, sogenannter Stilisirung, d. h. absichtlicher Abweichung von der Natur fühlbar, was sich aus der architektonischen Anlage und dem decorativen Zweck der Sculptur wohl begreift. Sowie die Säule zwischen den Löwen ungriechisch ist und in ihrer Gliederung Elemente enthält, welche in der entwickelten griechischen Architektur nicht wieder vorkommen, so erinnern auch die Löwen an fremden Stil und an den Zusammenhang mit der stilisirenden assyrischen Sculptur, auf den wir schon oben hingewiesen haben.

Die Niobe am Berge Sipylos, von der wir eine Abbildung nicht beilegen können [19]), wird schon von Homer Il. 24, 613 erwähnt:

> Jetzo dort in den Felsen auf einsam bewanderten Berghöhn
> Sipylons . . . .
> Dort, obwohl durch die Götter ein Stein, fühlt jene ihr Leiden.

Pausanias besuchte das Bildwerk und erzählt (1, 21, 5): „Diese Niobe sah ich als ich auf dem Berge Sipylos war; in der Nähe ist sie ein rauhes Gestein, das, wenn man nahe dabei steht, gar nicht das Bild einer Frau, weder das einer trauernden noch sonst einer darbietet; wenn man sich aber etwas weiter entfernt, meint man wirklich eine weinende und niedergebeugte Frau zu sehn.“ Alles dies wird durch das wieder aufgefundene Bildwerk bestätigt, welches zwei Stunden von Magnesia 200′ hoch auf vertieftem Grunde in Hochrelief aus dem lebendigen Felsen gemeisselt ist, und zwar der Art nur aus dem Groben, dass man die dreifach lebensgrosse Figur nur in beträchtlicher Entfernung als das erkennt, was sie ist, eine sitzende Frau mit geneigtem Kopfe und über einander in den Schoss gelegten Händen. Die Haltung der Trauer ist deutlich, und schon durch diese werden Homer's Worte bestätigt, noch specieller aber dadurch, dass aus einem Einschnitt in den nicht ganz senkrecht höher aufsteigenden Felsen über die Figur Wasser herabrinnt, so dass sie zu weinen scheint, ein Umstand, dessen ebenfalls Pausanias an einer anderen Stelle (8, 2, 3) gedenkt, der uns die Identität verbürgt, und der von Anfang her gewiss nicht Zufall ist. Auch bei dieser Figur ist eine gewisse Natürlichkeit und ist der wohlgelungene Ausdruck in der Haltung nicht zu verkennen; von einem speciellen Stil ist aber bei der Rohheit der ganzen Arbeit schwer zu reden. Das ist Alles was wir von Monumenten dieser ältesten Epoche der griechischen Plastik kennen; denn wir mögen hier nicht jene kleinen etliche Zoll langen Scheusale aus Marmorsplittern anführen, die an verschiedenen Orten, namentlich auf den Inseln gefunden worden sind, da sich durch Nichts erweisen lässt, dass sie der griechischen Bevölkerung dieser Orte und nicht vielmehr einer „älteren Culturschicht“ angehören [20]). Und da sich an

dieselben unbedingt keine Consequenzen für die Fortentwickelung der Kunst anknüpfen, so brauchen sie in einer Geschichte der griechischen Plastik nicht berücksichtigt zu werden. Gelegentlich der Anfänge der Marmorsculptur werden wir übrigens auf die rohen kleinen Figuren zurückkommen, um zu zeigen, dass sich aus ihnen nicht gegen die Richtigkeit der schriftlichen Tradition über das Alter der Marmorsculptur beweisen lässt.

DRITTES CAPITEL.

Die Kunst des homerisch-heroischen Zeitalters.

Das was wir im vorigen Capitel zusammengestellt haben ist, so dürftig es erscheinen mag, Alles, was wir Positives über die bildende Kunst aus der vielleicht viele Jahrhunderte langen Culturperiode der Griechen bis auf die Zeit Homer's wissen. Ein ungleich mannigfaltigeres Bild des Kunstbetriebes bietet uns diejenige Zeit, welche Homer in seinen Gedichten darstellt. Ehe wir es versuchen, von diesem Kunstbetrieb, sofern er nicht ausschliesslich architektonisch ist, eine übersichtliche Schilderung zu entwerfen, wird ein Wort über Homer, der ausser Einigem im Hesiod, ein paar Fragmenten der kyklischen Epiker und einigen sonstigen mythischen Nachrichten für diese Periode unsere einzige Quelle ist, und über Homer's Glaubwürdigkeit sowie über die Frage am Orte sein, welche Zeit, also auch die Kunst welcher Zeit Homer schildert, ob die seinige, also etwa das 9. Jahrhundert v. Chr., oder die seiner Helden, als welche man das 11. Jahrhundert herausgerechnet hat?

In Bezug auf die Frage über Homer's Glaubwürdigkeit hat ein alter Schriftsteller, der unter Herodot's ehrwürdigem Namen ein Leben des Homer hinterlassen hat (Pseudo-Herod. Vita Hom. 37) einen Ausspruch gethan, den wir unserer Antwort zum Grunde legen können; er sagt nämlich: ein Dichter muss entweder eine reine Idealwelt frei erfinden oder die ihm bekannte reale Welt als Voraussetzung seiner Poesie benutzen. Das ist vollständig wahr, ist eine ästhetische Nothwendigkeit. Ist nun die von Homer geschilderte Welt eine frei erfundene ideale? Gewiss nichts weniger als dies! Und zwar schon deshalb nicht, weil Homer's Poesie keine Märchenpoesie, sondern Sagenpoesie ist, d. h. weil ihr Stoff und Gegenstand nicht in dem Hirn des Dichters entsprang, sondern in der Sage und dem Glauben der griechischen Nation gegeben ist. Dass aber auch die Sage von Troia und dem troischen Kriege so gut wie alle Sage einen historischen Kern hat, das ist durch die neuesten Forschungen so ziemlich über allen Zweifel festgestellt. Dazu kommt zweitens, dass Homer's Poesie eine durchaus naive ist, eine Poesie, der es fern liegt, Wunder auf Wunder zu häufen, um den Hörer in eine Art Rausch zu versetzen, wie die Märchen von „Tausend und einer Nacht", sondern welcher die Realitäten des Lebens alle, soweit sie überhaupt in den Kreis ihrer Darstellung fallen, wichtig und bedeutend erscheinen, eine Poesie, welche die Hütte und den Schweinestall des Eumäos mit gleicher Liebe schildert, wie den Palast des Phäakenkönigs Alkinoos. Dazu kommt ferner die durchgreifende Conse-

quenz von Homer's Schilderungen, eine Consequenz, welche sich auf alle Richtungen und Erscheinungen des Lebens bezieht, und die nur bei vollkommener Ehrlichkeit in der Darstellung des Bekannten möglich ist, nicht aber weder bei barer Erfindung noch bei absichtlicher Entstellung des Wirklichen. Homer's Schilderung der staatlichen, rechtlichen und sittlichen Institutionen des Heldenzeitalters stimmen nicht allein mit dem überein, was die Theorie über die Formen des sich bildenden Staates aufstellt, sondern es findet von diesen Institutionen auf vielen Punkten ein sichtbarer Übergang in historisch genau bekannte Zustände statt. Haben doch auch die Alten Homer's Schilderungen des Heldenalters ihrer Nation auf keinem Punkte bezweifelt, und wie wäre das denkbar, falls die dargestellten Zustände eine dem Wirklichen widersprechende Phantasie des Dichters wären?

Finden wir nun also Homer's Darstellungen der staatlichen, rechtlichen, geselligen, sittlichen Zustände der Heroenwelt durchaus glaubwürdig, mit welchem Recht wollen wir da seine Schilderungen der Künste dieses Zeitalters unglaubwürdig nennen? Aber auch auf diesem Punkte sind wir nicht ganz von positiven Beweisen verlassen. In Bezug auf die bildende Kunst wird sich weiter unten Gelegenheit bieten darauf aufmerksam zu machen, dass auf mehr als einem Punkte das von Homer Berichtete mit Späterem, mit historisch Bekanntem übereinstimmt und zusammenhangt. Deshalb wollen wir hier nur in Bezug auf die Architektur daran erinnern, dass Homer zum Theil Kunstwerke nennt, die wir noch heute besitzen, so die Mauern von Tiryns, sodann, dass Homer's Schilderungen grade auf einem Punkte als real sich erwiesen, wo man am allergeneigtesten sein dürfte, sie für märchenhaft und erfunden zu halten. Ich meine den Metallschmuck der Wände in den Palästen der Helden. Die bedeutendste Stelle in diesem Bezug ist Od. 4, 71, wo Telemachos über Menelaos' Palast zu Peisistratos sagt:

> Schaue doch, Nestors Sohn, du meiner Seele Geliebter,
> Schaue das **Erz** ringsum, wie es glänzt in der hallenden Wohnung,
> Auch das Gold und Elektron, das Elfenbein und das Silber;
> Also glänzt wohl Zeus dem Olympier innen der Vorhof!

Aber auch in der Beschreibung des Palastes des Phäakenkönigs heisst es Od. 7, 86:

> Wänd' aus gediegenem Erz erstreckten sich hierhin und dorthin,
> Tief hinein von der Schwelle, gesimst mit der Bläue des Stahles.
> Eine goldene Pforte verschloss inwendig die Wohnung,
> Silbern waren die Pfosten, gepflanzt auf eherner Schwelle,
> Silbern war auch oben der Kranz und golden der Thürring. —

Wände aus Erz! Thürpfosten mit Gold und Silber verziert, das scheint offenbare Phantasie wie in 1001 Nacht. Und doch weiss nicht allein die Sage, dass der zweite Tempel in Delphi von Erz war, doch sagt nicht allein auch Hesiod in der Schilderung des ehernen Zeitalters:

> Ihnen waren die Waffen von Erz, von Erz auch die Häuser,

doch hiess nicht allein Athene (Minerva) in Sparta von ihrem erzbekleideten Tempel die Göttin des ehernen Hauses (Chalkioikos), sondern wir finden dafür die Bestätigung in einem uns erhaltenen Monumente, dem schon oben genannten Grabe des Atreus bei Mykenä. Die ganze innere Fläche dieses Domes ist mit kleinen Löchern übersät, in deren manchem man bei der Ausgrabung noch kurze Nägel steckend fand, welche

nach der grossen Zahl und nach der Art wie sie regelmässig und in geringer Distanz angebracht sind, nicht zur Aufhängung von Waffenstücken und anderen Kostbarkeiten gedient haben können, sondern nur zum Halten von Erzplatten, mit denen das ganze Gebäude im Innern bekleidet gewesen ist. Und warum sollten diese Erzplatten, womit man die Wände überzog, nicht in prächtigen Wohnungen reicher Fürsten auch vergoldet und versilbert und mit anderen kostbaren Stoffen verziert gewesen sein? Ich weiss wohl, dass man neuerdings wieder, wie schon früher, alles homerische Gold für wohlfeiles Fabelgold, wie den Hort der Nibelungen erklärt hat, weil Griechenland selbst wenig edle Metalle besitzt. Ob man dabei aber den vielseitigen und regen Handelsverkehr mit Asien, den Homer schildert, einen Handelsverkehr, der sich zum Theil ausdrücklich auf Austausch von Metallen, wenn auch nicht von Gold und Silber, bezog (Od. 1, 185), gehörig erwogen und gewürdigt hat, will ich dahingestellt sein lassen.

So müssten wir denn Alles, was Homer von Kunst und Kunstwerken erzählt, für wörtliche Wahrheit nehmen? In gewissem Sinne ja, in anderem nein; dem Wesen und dem Allgemeinen nach haben wir kein Recht, Homer's Berichte über die Kunstkultur des Heldenalters zu bezweifeln, dem Ausdruck nach aber und im Einzelnen werden wir nie vergessen dürfen, erstens, dass ein Dichter zu uns redet, und zweitens, was wohlerwogen von der grössten Bedeutung ist, dass jedes Zeitalter seinen eigenen Massstab zur Beurteilung des Schönen und der Kunstvollendung besitzt. Demjenigen Menschen, welcher noch niemals die plastische Darstellung eines Menschen oder eines Thieres gesehen hat, wird auch eine noch sehr rohe ein Wunder der Kunst scheinen. Ich werde auf diesen Punkt nochmals zurückkommen, nachdem ich meine Leser mit dem Thatsächlichen der von Homer geschilderten Kunstwerke bekannt gemacht habe.

Es bleibt uns zuvor jedoch noch Antwort zu ertheilen auf die zweite, für die kunstgeschichtliche Stellung der von Homer geschilderten Kunst, sehr bedeutungsvolle der oben angedeuteten Fragen, ob Homer die Sitten und die Kunst seiner Zeit oder der Zeit seiner Helden darstelle? Letzteres ist, in voller Allgemeinheit verstanden, schwer glaublich; die Sage überliefert Thatsachen, die Motivirung, die Charakteristik, und somit auch das Costum gehört dem Dichter. Schwerlich können wir die mancherlei Kunstfertigkeiten des Stickens, Holzschnitzens, Schmiedens u. dgl. m. für Überlieferung halten, solche Dinge zu melden, widerspricht der Natur der Sage, es sei denn, dass sie ihre Traditionen an bestimmte Namen von Werkmeistern oder Besitzern bedeutender Kunstwerke knüpft und Thatsachen darauf gründet, wie z. B. den Verrath des Amphiaraos durch seine mit einem prächtigen goldenen Halsband bestochene Gattin Eriphyle.

Indem wir uns also dahin entscheiden, dass im Ganzen die von Homer geschilderte Kunst diejenige seiner Zeit sein wird, schliessen wir damit nicht jede Überlieferung aus früherer Zeit aus, wie es mir denn z. B. im höchsten Grade zweifelhaft ist, dass die Herrenhäuser mit erzbekleideten Wänden den äolischen und ionischen Colonien zu Homer's Zeit angehören. Mögen sich aber immerhin Homer's Schilderungen auf die Anschauung der Kunst seiner Zeit gründen, so berechtigt uns endlich Nichts, diese Zeit als von der heroischen durch eine Kluft getrennt zu denken, welche die Tradition wie der Sitte, so der Kunst abrisse und sie zu neuen

Anfängen nöthigte. Im Gegentheil ist eine Continuität alter Verfassung, Sitte und Kunst grade in den durch die Völkerbewegungen im Mutterlande nach der kleinasiatischen Küste hinübergesandten Colonien, bei denen die homerische Poesie erblühte, anzunehmen. Enthält doch die Sage, dass diese Colonien von den Enkeln der Helden geführt werden, welche gegen Troia kämpften, ohne Zweifel einen historischen Kern, und treffen doch diese Colonien in den neuen Wohnsitzen auf die ununterbrochen fortgesetzte Cultur der von den Urzeiten her an der kleinasiatischen Küste angesiedelten Ionier. Es ist im höchsten Grade wahrscheinlich, dass die alte Kunst der heroischen Zeit sich im homerischen Zeitalter in Kleinasien fortsetzt und dort allmälig verläuft, während in der griechischen Halbinsel mit dem Auftreten des dorischen Stammes eine neue Epoche anhebt. In diese gehn unzweifelhaft Traditionen der älteren Zeit in Bezug auf die Kunst wie in Bezug auf Religion, Verfassung und Sitte hinüber, aber sie stellt neben die überkommenen Elemente mannigfaltige neue Anfänge.

Ich hoffe klar gemacht zu haben, wie ich Homer's Verhältniss zu der Kunst, die er schildert, auffasse, und in welchem Sinne sowie mit welchem Rechte ich in der Überschrift dieses Capitels von der Kunst des heroisch-homerischen Zeitalters geredet habe.

Wir wenden uns nun zu der von Homer geschilderten Kunst und den von ihr geschaffenen Werken, und forschen, da wir im vorigen Capitel gesehen haben, dass die Bilder der Götter die frühesten Objecte der Plastik waren, zuerst nach deren Erwähnung in den homerischen Gedichten. Direct genannt wird nur e i n Götterbild, die troische Athenestatue (Il. 6, 93 u. 273), der die Weiber ein Gewand auf die Knie legen, was um so weniger als ein figürlicher Ausdruck zu verstehn ist, als wir in neuerer Zeit zwei uralte sitzende Athenestatuen auf der Burg von Athen kennen gelernt haben. Ob dies dasselbe Bild sei, von dem die schon früher berührte Sage berichtet, dass es in der einen Hand die Spindel, in der anderen die Lanze gehalten habe, muss dahinstehn, sowie nicht durchaus klar ist, wie dasselbe sich zu dem Palladium (Bild der Pallas) verhielt, an dem Troias Schicksal hing, sofern dieses auf Vasenbildern oft, immer aber stehend und die Lanze schwingend dargestellt ist.

Auf ein zweites Götterbild, dasjenige des Apollon Smintheus lässt der Vers Il. 1, 14 schliessen, in dem es vom Priester Chryses heisst, er habe zu den Atriden um Losgebung seiner Tochter gefleht:

Haltend in H ä n d e n die B i n d e d e s F e r n h i n t r e f f e r s A p o l l o n.

Diese Binde (Stemmata im Urtext), welche bei Voss unrichtig als „der Lorbeerschmuck“ übersetzt ist, ist die Binde um das Haupt, und wir müssen uns die Hauptbinde des Gottes selbst, d. h. seines Bildes denken, da der Priester seine eigene Binde, das Abzeichen seiner Priesterwürde gewiss nicht in den Händen, sondern im Haar getragen haben würde. Vielleicht dürfen wir diesen zweien ein drittes Götterbild beifügen, von dem zwar Homer selbst nicht redet, welches jedoch von der bei Pausanias 2, 19, 6 bewahrten Sage auf E p e i o s zurückgeführt wird, den Künstler, der bei Homer das berühmte hölzerne Ross verfertigt, und den auch Platon (Ion p. 533 a) neben Dädalos und Theodoros von Samos als Bildhauer (ἀνδριαντοποιός) kennt. Das in Rede stehende Bild war ein Xoanon (Holzbild) des Hermes, welches Pausanias in Argos sah. Zugleich wollen wir an die mancherlei Götterbilder erinnern, welche die Sage unter anderen auch den troischen Helden als Stiftern beilegt.

Wollte man nun daraus, dass Homer nur ein Götterbild direct, ein zweites andeutungsweise erwähnt, abnehmen, es seien zu des Dichters Zeit nur wenige Götterbilder vorhanden gewesen, so würde das ein arger Fehlschluss sein. Homer's dem kriegerischen Leben der Nation zugewandte Poesie erwähnt vieler Angelegenheiten des Friedens nicht, die gleichwohl vorhanden waren, weil ihr dazu jede Veranlassung fehlte. Vielmehr darf man aus einem Umstande mit Gewissheit auf viele Götterbilder schliessen. Ich meine nicht die feste plastische Gestalt der Götter selbst bei Homer, die gewiss nicht, wie Thiersch wollte, aus dem Vorhandensein von plastischen Bildern dieser Götter abzuleiten ist. Denn so wie Homer die Götter schildert, konnte die Kunst seiner Zeit sie nicht entfernt darstellen. Ich meine auch nicht das Vorkommen vieler Kostbarkeiten (Agalmata) in Tempeln, da ich nicht glaube, dass man mit Müller annehmen kann, es haben sich unter denselben neben Dreifüssen und Kesseln sicher auch Götterbilder befunden. Sondern ich meine das Vorhandensein zahlreicher Tempel, die Homer im Einzelnen und im Allgemeinen bezeichnet. Jeder Tempel aber setzt ein Bild voraus, wie das schon in seinem griechischen Namen: Naos, der von dem Worte stammt, welches „wohnen“ bezeichnet, gegeben ist. Der griechische Tempel ist das „Wohnhaus“ des Gottes, den man in seinem Bilde darstellte und in demselben persönlich anwesend glaubte. So wie aber der argivische Hermes (Mercur) des Epeios ausdrücklich als ein Holzbild bezeichnet wird, so werden wir auch alle übrigen Götterbilder dieser Zeit als Holzbilder von wenigstens dädalischer Vollendung der Darstellung aufzufassen haben.

Sehen wir sodann von Götterbilde ab und forschen in weiteren Kreisen nach Werken der bildenden Kunst, und zwar zunächst nach freistehenden Rundbildern, so stossen wir Il. 18, 417 ff. auf jene goldenen Dienerinnen des Hephästos, von denen es heisst:

> .... es stützten geschäftige Mägde den Herrscher
> Goldene, lebenden gleich, mit jugendlich reizender Bildung;
> Diese haben Vernunft im Gemüth und redende Stimme,
> Haben Kraft und lernten auch Kunstarbeit von den Göttern.

Da begegnen uns ferner Od. 7, 91 im Palaste des Alkinoos goldene und silberne Hunde an der Schwelle, zur Bewachung des Saales, in welchem nach Vers 100 goldene Jünglinge als Fackelhalter den Gästen beim abendlichen Schmause leuchten. Alle diese Bildungen sind Werke des Künstlergottes Hephästos, sind wir aber deshalb und dadurch berechtigt, sie für Phantasiegebilde des Dichters zu halten und mit apodiktischer Bestimmtheit auszusprechen, diese Bildwerke deuten nicht auf Wirkliches, ein rundes für sich stehendes Bild, das kein Tempelidol war, sei lange Zeit etwas Unerhörtes gewesen? Der Gedanke in den Hunden als Wächtern einer Thür, welcher seine unläugbare Analogie in den mykenäischen Löwen findet, der fernere Gedanke in den Jünglingen als Fackelhaltern, der ebenfalls in alter Kunst Analogien hat, ist so natürlich und naheliegend, dass man nicht begreift, warum man ihn der Kunst in Homer's Zeit ohne speciellen Grund absprechen soll. Die dichterische Ausschmückung hat gewiss ihren Theil, dass die Dienerinnen des Hephästos gelebt haben, wer wird das wörtlich für wahr halten wollen, der Ausdruck des Dichters will verstanden sein, und wenn Homer die Statuen des Hephästos als wirklich lebend schildert, so ist das gradezu nichts Anderes als die dichterische

Paraphrase dessen, was die Sage von der Lebendigkeit dädalischer Statuen zu berichten weiss (oben Seite 39). Gewiss sah Homer nicht solche Werke, wie er sie beschreibt, vollendet ausgeführt, deshalb legt er sie auch nicht einem Menschen bei, wie manches kunstreiche Geräth, sondern seinem Künstlergotte. Grade bei den Hephästoswerken werden wir uns die Sache so zu denken haben, dass Homer ähnliche Werke in unvollkommener Entwickelung kannte, über welche hinaus seine Phantasie die höhere Vollendung ahnte, die er aber als solche von Menschen nicht für erreichbar hielt, und deshalb dem Gotte beilegte. Hätte der Dichter nichts Ähnliches gekannt, wie sollte er überhaupt derartige Phantasien gehabt haben?

Bleiben wir zunächst bei der Metallarbeit stehn, so haben wir eine beträchtliche Menge von Geräthen, wie Dreifüsse, Wehrgehenke, Schilde, und von Gefässen, wie Mischkrüge, Kessel, Becher, Schalen aus edlem Metall zu erwähnen, welche freilich mit mehr oder weniger reicher Ornamentik versehen, nicht alle in das eigentliche Gebiet der vom Handwerke noch nicht bestimmt getrennten bildenden Kunst gehören, während wir die kunstvoller gearbeiteten unter ihnen gewiss in dasselbe rechnen müssen. So von Gefässen die Mischkrüge (Krateren) und Kessel (Lebeten), welche das Beiwort blumig, blumenreich (*ἀνθεμόεις*), führen (Il. 23, 885. Od. 3, 440. 24, 275), und die man etwa mit derartigen stilisirten Pflanzen und Blumen verziert denken kann, wie wir sie auf den Vasen ältesten Stiles gemalt finden; sodann den Doppelbecher des Nestor, von dem es Il. 11, 632 heisst:

> Auch ein stattlicher Kelch, den der Greis mitbrachte von Pylos:
> Den rings goldene Bückeln umschimmerten, aber der Henkel
> Waren vier, und umher zwei pickende Tauben an jedem,
> Schön aus Golde geformt. —

Ferner finden wir die Ornamentirung durch Halbfiguren, welche mit dem Relief wenigstens das gemeinsam haben, dass sie sich von einem gemeinsamen Grunde erheben, wenngleich sie nicht aus demselben herausgearbeitet, sondern demselben aufgeheftet sind, auch auf mancherlei Geräthen. So auf der Spange, mit der der Mantel des Odysseus zusammengehalten wird (Od. 19, 227), von der es heisst:

> Zwischen den Vorderpfoten des wildanstarrenden Hundes
> Zappelt' ein fleckiges Reh'chen, und Jeglicher schaute bewundernd
> Wie, aus Golde gebildet, der Hund anstarrend das Rehkalb
> Würgete, aber das Reh zu entfliehn mit den Füssen sich abrang.

In ausgedehnterem Masse aber ist mit zum Theil verwandtem Bildwerk das Wehrgehenk des Herakles geschmückt, von dem Od. 11, 610 gesagt wird:

> Hell von Gold war der Riemen, darauf viel prangten der Wunder,
> Bären und Eber in Wuth und wild anstarrende Löwen,
> Kriegerschlacht und Gefecht und Mord und Männervertilgung;

während der Dichter als Ausdruck der Bewunderung hinzusetzt:

> Nie doch schaffe ein Künstler, ja nie ein anderes Kunstwerk,
> Hat er ein solches Gehenk mit eigener Kunst vollendet.

Grade diese Gegenstände, Thierkämpfe und Kämpfe zwischen Menschen finden wir, und zwar häufig grade so verbunden, wie der Dichter sie hier verbindet, in den Malereien der ältesten Vasen wieder, welche der Zeit des Dichters schwerlich sehr fern stehn, und wir werden ohne Zweifel anerkennen, dass hierin abermals ein

nicht geringer Beleg für die Realität derartiger Kunstwerke, wie Homer sie beschreibt, enthalten ist.

Sodann haben wir der Rüstung des Agamemnon zu gedenken, von der es Il. 11, 17 ff. heisst:

> Weiter umschirmt er die Brust ringsher mit dem ehernen Harnisch.
> Ringsum wechselten zehn blauschimmernde Streifen des Stahles
> Zwölf aus funkelndem Gold und zwanzig andre des Zinnes,
> Auch drei bläuliche Drachen erhuben sich gegen den Hals ihm
> Beiderseits, voll Glanz.

Wenigstens gehören die Drachen einigermassen in das Gebiet der bildenden Kunst. Als die bedeutendsten Werke dieser Art aber haben wir die mancherlei Schilde anzuführen, die Homer als mit mehr oder weniger Bildwerk verziert beschreibt. Der einfachste ist der des Agamemnon, der Il. 11, 32 so beschrieben wird:

> .... ihm liefen umher zehn eherne Streifen
> Auch umblinkten ihn zwanzig von Zinn aufschwellende Buckeln,
> Weiss und der mittelste war von dunkeler Bläue des Stahles,
> Auch die Schreckgestalt der Gorgo drohete schlängelnd
> Mit wuthfunkelndem Blick und umher war Graun und Entsetzen.
> Silbern war des Schildes Gehenk und schrecklich auf diesem
> Wand ein bläulicher Drache den Leib, drei Häupter des Scheusals
> Waren umhergekrümmt aus einem Halse sich windend.

Der kunstreichste Schild aber, der vorkommt, ist der vielberühmte hephästische des Achill, der im 18. Buche der Ilias ausführlich, wie er unter den Händen des Künstlers entsteht, beschrieben wird. Das 18. Buch der Ilias ist, aber freilich sehr mit Unrecht, als unecht angezweifelt worden, während andererseits eine grosse Zahl von Restaurationsversuchen des merkwürdigen Kunstwerkes vorhanden sind, die man aber zum grössten Theile als verfehlt bezeichnen muss. Die richtigste Ansicht über die Einrichtung des Schildes und die Composition seines Bilderschmuckes stellte zuerst Welcker auf in seiner Zeitschrift für Geschichte und Auslegung der alten Kunst (1, S. 553) [21]). Der Schild bestand laut Vs. 481 unserer Stelle aus fünf Lagen verschiedenen Metalles, wie dies eine andere Stelle der Ilias (20, 266) bestätigt, wo es heisst:

> ...... fünf Schichten vereinigte hämmernd der Künstler,
> Jene zwei von Erz, die inneren beiden von Zinne
> Aber die eine von Gold, wo die eherne Lanze gehemmt ward.

Wenn man nun mit Welcker annimmt, dass diese Lagen oder Schichten (πτύχες) über einander vorsprangen, so bilden sie eine runde Mitte und vier umlaufende Ringe, oder lange und verhältnissmässig wenig hohe Streifen, dieselben Streifen, die auch bei dem eben besprochenen Schild Agamemnons erwähnt werden. Hierdurch begreifen wir nun sogleich, wie in bequemer Weise so viele Figuren auf dem Schilde angebracht werden konnten, wie Homer annehmen lässt, während zugleich die Verzierung einer grösseren Fläche mit in Streifen abgetheilten Ornamenten oder Figurencompositionen durchaus der Weise der älteren Kunst entspricht, wie wir sie sowohl aus Beschreibungen (z. B. des Kypseloskastens, von dem später) wie aus eigener Anschauung in den ältesten Vasengemälden kennen. Vertheilen wir nun das von Homer beschriebene Bildwerk in die gegebenen Streifen, so ergiebt sich bei richtiger Anordnung das überraschende Resultat, dass die in einem und demselben Streifen enthaltenen

Scenen einander völlig entsprechen, wie dies namentlich von Brunn (im N. Rhein. Mus. 5, S. 340) gezeigt worden ist. Überraschend nenne ich dieses Resultat, weil es uns zeigt, dass der Reliefschmuck des Achilleusschildes durchaus nach demjenigen Gesetze der gegenseitigen Entsprechung (Responsion) der einzelnen Compositionsglieder componirt ist, welches fast als ein fundamentales Gesetz grosser Figurencompositionen der griechischen Kunst erscheint, und welches namentlich in der älteren Kunst als die Composition beherrschend hervortritt. Schwerlich wird man hierin ein neues starkes Argument dafür verkennen, dass Homer's Beschreibung nicht auf barer Erfindung beruht. Betrachten wir jetzt die Schilderung Homer's von dem Bilderschmuck, den Hephästos arbeitete. Wir wollen des Dichters eigene Worte hören und denselben unsere Bemerkungen so kurz wie möglich folgen lassen, und zwar, indem wir die Mitte und die vier Streifen einzeln in's Auge fassen. Also:

Erst nun formt' er den Schild, den ungeheuren und starken,
...... oben darauf dann
Bildet' er viel Kunstreiches mit kundigem Geist der Erfindung.

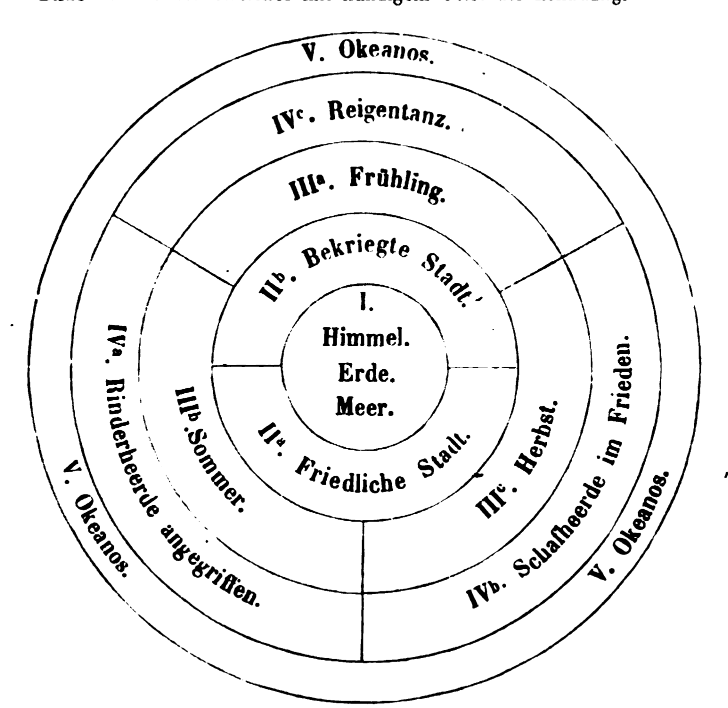


Fig. 3. Der Schild des Achilleus.

I. Mitte:

Drauf nun schuf er die Erd' und das wogende Meer und den Himmel,
Helios auch, unermüdet im Lauf, und die Scheibe Selenes;
Drauf auch viele Gestirne, soviel sind Zeichen des Himmels,
Auch Pleiad' und Hyad' und die grosse Kraft des Orion,
Auch die Bärin, die sonst der Himmelswagen genannt wird,
Welche sich dort umdreht und stets den Orion bemerket
Und sich allein niemals in Okeanos' Bad hinabtaucht.

In diesen Versen liegt die grösste Schwierigkeit der ganzen Beschreibung, es ist nicht durchaus klar, wie wir uns die Darstellungen denken sollen, doch wird man wohl am besten eine Darstellung der Ländermasse in der Mitte, des Meeres nach unten, des Himmels darüber annehmen, und zwar in letzterem die Sternbilder in der Mitte zwischen Sonne und Mond, die gewiss nicht als die personificirten Götter gedacht werden dürfen.

II. Erster Streifen, 2 Scenen: Frieden und Krieg.

Drauf erschuf er sodann zwo Städte der redenden Menschen,

IIa. Die friedliche Stadt.

... voll war die eine hochzeitlicher Fest' und Gelage.
Junge Bräut' aus den Kammern geführt im Scheine der Fackeln,
Zogen einher durch die Stadt, und des Chors Hymenäos erscholl laut:
Jüngling' im Tanz auch drehten behende sich, unter dem Klange
Der von Flöten und Harfen ertönete; aber die Weiber
Standen bewunderungsvoll, vor den Wohnungen jede betrachtend.
Auch war Volksversammlung gedrängt auf dem Markte: denn heftig
Zankten sich dort zween Männer, und haderten wegen der Sühnung
Um den erschlagenen Mann. Es betheuerte dieser dem Volke,
Alles hab' er bezahlt; ihm läugnete jener die Zahlung.
Beide sie wollten so gern vor dem Kundigen kommen zum Ausgang.
Diesem schrie'n und jenem begünstigend eifrige Helfer;
Doch Herolde bezähmten die Schreienden. Aber die Obern
Sassen im heiligen Kreis' auf schön gehauenen Steinen;
Und in die Hände den Stab dumpfrufender Herolde nehmend,
Standen sie auf nach einander, und redeten wechselnd ihr Urteil.
Mitten lagen im Kreis' auch zwei Talente des Goldes,
Dem bestimmt, der von ihnen das Recht am gradesten spräche.

IIb. Die bekriegte Stadt.

Jene Stadt umfassten mit Krieg zwei Heere der Völker,
Hell von Waffen umblinkt. Die Belagerer droheten zwiefach:
Auszutilgen die Stadt der Vertheidiger, oder zu theilen,
Was die liebliche Stadt an Besitz inwendig verschlösse.
Jene verwarfen es noch, ingeheim zum Halte sich rüstend.
Ihre Mauer indess bewahreten liebende Weiber,
Und unmündige Kinder, gesellt zu wankenden Greisen.
Jen' enteilten, von Ares geführt und Pallas Athene:
Beide sie waren von Gold, und in goldene Kleider gehüllet,
Beide schön in den Waffen und gross, wie unsterbliche Götter.
Weit umher vorstrahlend; denn minder an Wuchs war die Heerschaar.
Als sie den Ort nun erreicht, der zum Hinterhalte bequem schien,
Nahe dem Bach, wo zur Tränke das Vieh von der Weide geführt ward:
Siehe, da setzten sich jene, geschirmt mit blendendem Erze.
Abwärts sassen indess zween spähende Wächter des Volkes,
Harrend, wenn sie erblickten die Schaf' und gehörneten Rinder.
Bald erschienen die Heerden, von zween Feldhirten begleitet,
Die, nichts ahnend von Trug, mit Syringengetön sich ergötzten.
Schnell auf die Kommenden stürzt' aus dem Hinterhalte die Heerschaar,
Raubt' und trieb die Heerden hinweg der gehörneten Rinder
Und weisswolligen Schaf', und erschlug die begleitenden Hirten.
Jene, sobald sie vernahmen das laute Getös' um die Rinder,
Welche die heiligen Thore belagerten; schnell auf die Wagen

Sprangen sie, eilten im Sturm der Gespann', und erreichten sie plötzlich.
Alle gestellt nun, schlugen sie Schlacht um die Ufer des Baches,
Und hin flogen und her die ehernen Kriegeslanzen.
Zwietracht tobt' und Tumult ringsum, und des Jammergeschicks Ker,
Die dort lebend erhielt den Verwundeten, jenen vor Wunden
Sicherte, jenen entseelt durch die Schlacht fortzog an den Füssen;
Und ihr Gewand um die Schulter war roth vom Blute der Männer.
Gleich wie lebende Menschen durchschalteten diese die Feldschlacht,
Und sie entzogen einander die hingesunkenen Todten.

Man sieht leicht, dass jede dieser beiden Hauptdarstellungen wieder in zwei Scenen zerfällt, dort haben wir erstens den Hochzeitszug und zweitens das Gericht auf dem Markte, hier erstens die Mauern der Stadt und das ausrückende Heer, und zweitens den Überfall und die Schlacht. Dass in dieser letzteren Composition zeitlich getrennte Momente als gleichzeitig dargestellt sind, findet seine Analogien in mehr als einem alten Vasenbilde.

III. Zweiter Streifen. 3 Scenen: die drei Jahreszeiten.

III a. Frühling.

Weiter schuf er darauf ein Brachfeld, locker und fruchtbar,
Breit, zum dritten gepflügt; und viel der ackernden Männer
Trieben die Joch' umher, und lenketen hiehin und dorthin.
Aber so oft sie wendend gelangt an das Ende des Ackers,
Jeglichem dann in die Händ' ein Gefäss herzlabenden Weines
Reicht' antretend ein Mann; drauf wandten sie sich zu den Furchreih'n,
Voller Begier, an das Ende der tiefen Flur zu gelangen.
Aber es dunkelte hinten das Land, und geackertem ähnlich
Schien es, obgleich aus Gold: so wundersam war es bereitet.

III b. Sommer.

Drauf auch schuf er ein Feld tiefwallender Saat, wo die Schnitter
Mäheten, jeder die Hand mit schneidender Sichel bewaffnet.
Häufig im Schwade gereiht sank Handvoll Ähren an Handvoll;
Andere banden in Garben bereits mit Seilen die Binder;
Denn drei Garbenbinder verfolgeten. Hinter den Mähern
Sammelten Knaben die Griff', und trugen sie unter den Armen
Rastlos jenen hinzu; auch der Herr bei den Seinigen schweigend
Stand, den Stab in den Händen, am Schwad', und freute sich herzlich.
Abwärts unter der Eiche bereiteten Schaffner die Mahlzeit
Rasch um den mächtigen Stier, den sie opferten; Weiber indessen
Streueten weisses Mehl zu labendem Mus für die Ernter.

III c. Herbst.

Drauf auch ein Rebengefilde, von schwellendem Weine belastet,
Bildet' er schön aus Gold; doch glänzeten schwärzlich die Trauben;
Und lang standen die Pfähle gereiht aus lauterem Silber.
Rings dann zog er den Graben von dunkeler Bläue des Stahles,
Samt dem Gehege von Zinn; und ein einziger Pfad zu dem Rebhain
War für die Träger zu geh'n, in der Zeit der fröhlichen Lese.
Jünglinge nun, aufjauchzend vor Lust, und rosige Jungfrau'n
Trugen die süsse Frucht in schöngeflochtenen Körben.
Mitten auch ging ein Knab' in der Schaar; aus klingender Leier
Lockt' er gefällige Tön', und sang anmuthig von Linos
Mit hellgellender Stimm'; und ringsum tanzten die andern,
Froh mit Gesang und Jauchzen und hüpfendem Sprung ihn begleitend.

Hier ist an sich Alles klar, wir bemerken nur, dass die Winterzeit als die des Todes der Natur, diejenige, wo die menschliche Feldarbeit ruht, weggelassen ist. Sodann machen wir darauf aufmerksam, wie consequent unser Dichter ist: der Streifen, von dem wir reden, ist der mittelste, goldene nach Il. 20, 267, und zweimal hebt der Dichter hervor, dass Hephästos hier aus Gold seine Werke geschaffen habe.

IV. Dritter Streifen. 3 Scenen: Hirtenleben in Leid und Lust.

IV a. Rinderheerde, Thierkampf.

Eine Heerd' auch schuf er darauf hochhauptiger Rinder;
Einige waren aus Golde geformt, aus Zinne die andern.
Froh mit Gebrüll von dem Dung' enteileten sie zu der Weide,
Längs dem rauschenden Fluss, um das langaufsprossende Röhricht.
Goldene Hirten zugleich umwandelten ämsig die Rinder,
Vier an der Zahl, von neun schnellfüssigen Hunden begleitet.
Zween entsetzliche Löwen jedoch bei den vordersten Rindern
Hatten den brummenden Farren gefasst; und mit lautem Gebrüll nun
Ward' er geschleift; doch Hund' und Jünglinge folgten ihm schleunig.
Jene, nachdem sie zerrissen die Haut des gewaltigen Stieres,
Schlürften die Eingeweid' und das schwarze Blut; und umsonst nun
Scheuchten die Hirten daher, die hurtigen Hund' anhetzend.
Sie dort zuckten zurück, mit Gebiss zu fassen die Löwen,
Standen genaht, und bellten sie an, doch immer vermeidend.

IV b. Schafheerde, tiefer Friede.

Eine Trift auch erschuf der hinkende Feuerbeherrscher,
Im anmuthigen Thal, durchschwärmt von silbernen Schafen,
Hirtengeheg' und Hütten zugleich, und Ställe mit Obdach.

IV c. Reigentanz, ländliche Freude.

Einen Reigen auch schlang der hinkende Feuerbeherrscher,
Jenem gleich, wie vordem in der weitbewohneten Knossos
Dädalos künstlich gemacht der lockigen Ariadne.
Blühende Jünglinge dort und vielgefeierte Jungfrau'n
Tanzeten, all' einander die Händ' an dem Knöchel sich haltend.
Schöne Gewand' umschlossen die Jünglinge, hell wie des Öles
Sanfter Glanz, und die Mädchen verhüllete zarte Leinwand.
Jegliche Tänzerin schmückt' ein lieblicher Kranz, und den Tänzern
Hingen goldene Dolch' an silbernen Riemen herunter.
Bald nun hüpfeten jene mit wohlgemessenen Tritten
Leicht herum, so wie oft die befestigte Scheibe der Töpfer
Sitzend mit prüfenden Händen herumdreht, ob sie auch laufe;
Bald dann hüpften sie wieder in Ordnungen gegen einander.
Zahlreich stand das Gedräng' um den lieblichen Reigen versammelt,
Innig erfreut; vor ihnen auch sang ein göttlicher Sänger
Rührend die Harf'; und zween Haupttummeler tanzten im Kreise,
Wie den Gesang er begann, und dreheten sich in der Mitte.

V. Vierter und äusserster Streifen.

Die einheitliche Umrahmung des Ganzen:

Auch die grosse Gewalt des Stromes Okeanos schuf er
Rings am äussersten Rande des schönvollendeten Schildes.

Wir erinnern nur daran, dass dieser Strom Okeanos die Scheibe des Schildes grade so umgiebt, wie die Alten zu Homer's Zeit sich die Scheibe der Erde von dem-

selben umgürtet dachten. Welchen passenderen Abschluss seiner reichen Bilderwelt hätte der künstlerische Dichter finden können!

Nach sehr ähnlichen Principien ist nun auch der Schild des Herakles componirt zu denken, dessen zum Theil Homer nachgebildete Beschreibung in einem „der Schild des Herakles" benannten Fragmente enthalten ist, welches wir unter Hesiod's Namen besitzen [22]). Auch dieser Schild bestand nach des Dichters Vorstellung aus fünf Schichten, deren über einander vorspringende und die Streifen bildende Ränder durch umlaufende Säume von blauem Stahl von einander abgehoben werden. Diese Ränder oder Zwischenstreifen scheinen ebenfalls mit Bildwerk verziert gewesen zu sein und zwar mit solchem, welches sich leicht als langgestreckt und von geringer Höhe erkennen lässt. Wir wollen auch dieses Bildwerk kurz in derselben Weise wie das des homerischen Schildes betrachten.

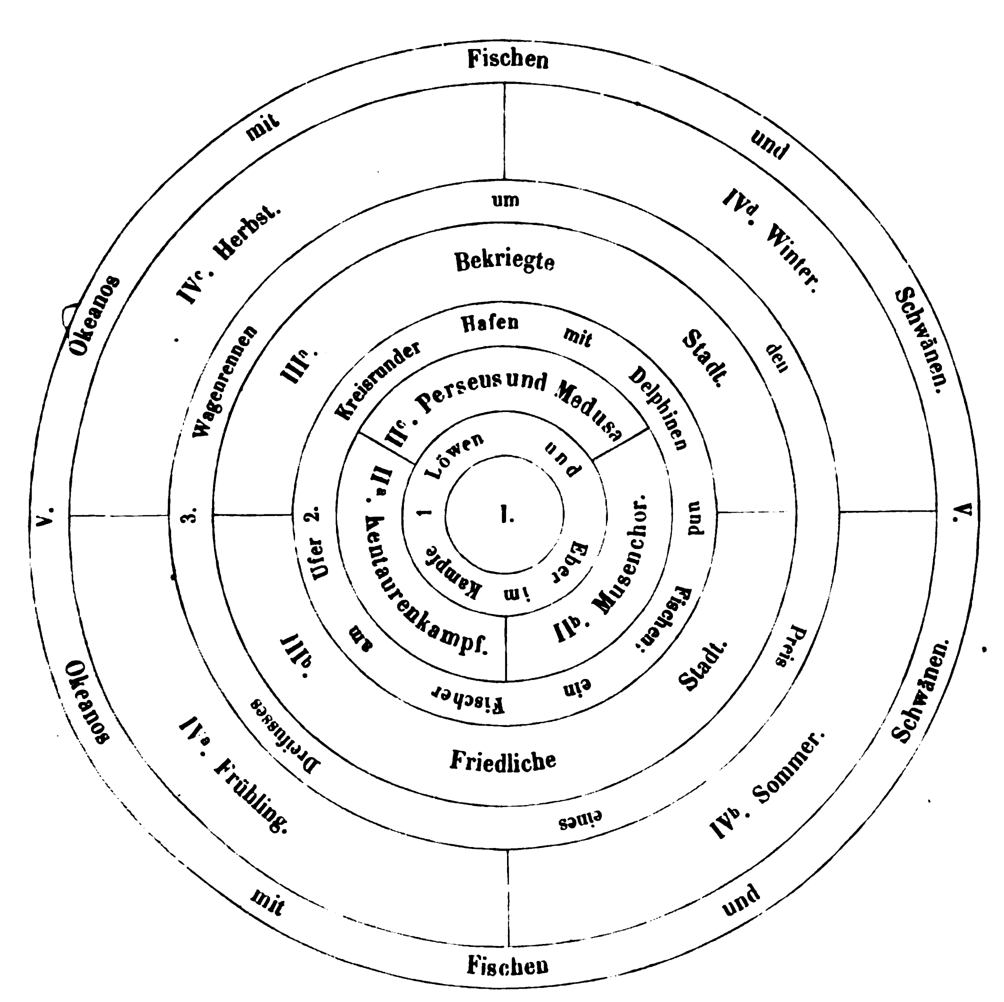


Fig. 4. Der Schild des Herakles.

I. Mitte.

Mitten darauf war ein Drache, ein unaussprechliches Scheusal,
Zornig umher mit Augen, die Wuth ausstrahleten, schauend.
Seinen Schlund auch füllten die weiss umlaufenden Zähne,
Fürchterlich, fern abschreckend .....
Drauf auch droheten Häupter unnennbar grässlicher Schlangen
Zwölf umher, zu erschrecken die sterblichen Erdenbewohner,
Alle, soviel feindselig zum Kampf Zeus' Sohne sich nahten.
Und wie gesprengt mit Flecken erschien der entsetzlichen Schlangen
Bläulich glänzender Rücken, es dunkelten vorne die Kiefer.

Die Schlange als Schildzeichen finden wir sowohl auf dem homerischen Schilde des Agamemnon (oben S. 48), wie nicht selten auf Vasenbildern. Die 12 Schlangen können wir im Kreise umhergeringelt denken, wofür die Beschreibung eines Schildes bei Äschylus die Analogie bietet, es heisst dort (Sieben gegen Theben Vs. 477):

Mit verschlung'nen Schlangen dräuend rings umrandet wird
Gehalten seines hochgewölbten Schildes Bauch.

1. Erster Zwischenstreifen.

Drauf auch begegnete Löwen ein Schwarm Waldeber im Angriff,
Welche mit zornigem Blick sich in Wuth anrannten und tobten,
Schaarenweis drangen sie vor, wie Geordnete, diese so wenig
Bebten wie jene zurück, hoch sträubten sich allen die Mähnen.
Schon lag ihnen gestreckt ein mächtiger Löw' und der Eber
Zwei umher, der Seele beraubt, und es rieselte schwärzlich
Ihnen das Blut auf die Erde etc. ...

Thierkämpfe, wie hier, haben wir schon auf dem Wehrgehenk des Herakles in der Odyssee kennen gelernt, und bei dieser Gelegenheit auf das nicht seltene Vorkommen dieses Gegenstandes in den ältesten Kunstwerken aufmerksam gemacht. Was die Composition anlangt, so können wir schon an sich schliessen, dass diese gegeneinander kampfbereit stehenden Thiere einen Streifen von nur geringer Höhe erfordern, was aus der Vergleichung ähnlicher Darstellungen auf den ältesten Vasen bestätigt wird. Wir haben also hier eine einheitliche Composition, die sich unmöglich mit einer der zunächstfolgenden in Parallele bringen lässt, wodurch es ganz augenscheinlich wird, dass wir ihr einen eigenen schmalen Streifen anzuweisen haben.

II. Erster Hauptstreifen. 3 Scenen.

II a. Kampf der Kentauren und Lapithen.

Drauf war ferner die Schlacht der speergewohnten Lapithen,
Um Peirithoos her, und den herrschenden Dryas und Käneus,
Prolochos auch, und Hopleus, Hexadios auch, und Phaleros,
Auch um des Ampyx Mopsos, den titaresischen Kämpfer,
Theseus auch, den Ägeiden, an Kraft den Unsterblichen ähnlich;
Silbern sie selbst, um den Leib mit goldenen Waffen gerüstet.
Gegen sie zog der Kentauren versammelte Menge von dorther,
Um den grossen Peträos, und Asbolos, kundig der Vögel,
Arktos, Oreios zugleich, und den finsterlockigen Mimas,
Auch um die zween Peukeiden, den Dryalos und Perimedes:
Silbern sie selbst, und Tannen von Gold in den Händen bewegend.
Alle gesammt nun stürmten, wie Lebende, gegen einander,

Lange Speer' und Tannen in schrecklicher Näh' ausstreckend.
Drauf auch stand das rasche Gespann des entsetzlichen Ares,
Goldhell; drauf auch er selber; der raubbeladene Wüthrich,
Seine Lanz' in den Händen gefasst, und die Streiter ermahnend.
Purpurroth von Blut, als raubt' er der Lebenden Rüstung,
Hoch in den Sessel gestellt; doch neben ihm Graun und Entsetzen
Standen entflammt von Begier, in die Schlacht zu dringen der Männer.
Drauf auch erschien Zeus' Tochter, die Beuterin Tritogeneia,
Gleich an Gestalt, wie wenn das Gefecht zu empören sie strebte;
Tragend die Lanz' in den Händen, den goldenen Helm auf dem Scheitel,
Und um die Schulter die Ägis, durchdrang sie die tobende Feldschlacht.

II b. Apollon und der Chor der Musen.

Drauf war der heilige Chor der Unsterblichen; und in der Mitte
Zeus' und Letos Sohn, der mit goldener Lyra des Reigens
Süsses Getön anstimmte; es hallete rings der Olympos
Von der Unsterblichen Spiel; und Göttinnen huben das Lied an,
Sie, die pierischen Musen, melodisch singenden ähnlich.

II c. Perseus und die Gorgonen.

Drauf war der Danaë Sohn auch geformt, der Reisige Perseus,
Hell aus Gold'. Um die Füss' auch hatt' er geflügelte Sohlen;
Aber die Schulter umhing mit schwarzem Hefte das Schwert ihm,
An dem Gehenke von Erz; und wie ein Gedanke, so flog er.
Ganz den Rücken bedeckte das Haupt des entsetzlichen Scheusals
Gorgo, dem rings ein Beutel umherlief, schön zur Bewundrung,
Silbern er selbst; doch Quasten, von leuchtendem Golde gebildet,
Hingen herab. Auch schrecklich umher an die Schläfen des Königs
Schmiegte sich Aïdes Helm; von grässlicher Nacht umdunkelt.
Selber dem eilenden gleich, und wie starr vor Schrecken, entschwang sich
Perseus, Danaës Sohn, mit Heftigkeit. Doch die Gorgonen
Stürzten ihm nach, unnahbar, in unaussprechlicher Grassheit,
Ihn zu erhaschen entflammt und längs den Gurten herunter
Schlängelten sich zwei Drachen mit aufgekrümmeten Häuptern,
Jene züngelten beid', und knirschten vor Wuth mit den Zähnen,
Grausam rollend den Blick....

Hier stehen einander zwei figurenreichere Bilder gegensätzlicher Bedeutung, der wilde Kampf von Menschen gegen wilde Halbthiere und der heitere Friede des Götterlebens gegenüber, Bilder, welche wir uns nach Anleitung der Françoisvase vergegenwärtigen können. Zu ihnen kommt als dritte eine auf wenigere Figuren beschränkte Composition, in welcher der unter Götterbeistand erfochtene Sieg eines lichten Helden über das nächtliche Graun der Urwelt ausgesprochen ist. Auch diesen Gegenstand können wir auf alten Vasen nachweisen.

2. Zweiter Zwischenstreifen.

Drauf war ein bergender Hafen des ungebändigten Meeres
Weit umher in die Rund' aus geläutertem Zinne gebildet,
Einem wogenden gleich: wo in häufiger Menge Delphine
Dort die Gewässer und dort durchtummelten, Fische sich haschend,
Schwimmenden gleich an Gestalt; und zween Delphine von Silber
Schnoben empor, am Schmause der stummen Fische sich letzend,
Weil die ehernen Fisch' aufzappelten. Aber am Felsstrand

Sass ein fischender Mann, als lauert' er; und in den Händen
Streckt er den Fischen das Netz, dem bald auswerfenden ähnlich.

Die Erwähnung dieses ausdrücklich als „kreisrund" (in die Runde) bezeichneten Hafens ist ausser der Ordnung zwischen den Musenchor und Perseus eingeschoben, vielleicht durch eine Verwirrung im Text, wahrscheinlicher deshalb, weil das fernere Bildwerk mit einer Localangabe an Perseus angeknüpft wird. Als viertes Bild des ersten Hauptstreifens kann ich dieses nicht betrachten, es fehlt ihm jede Entsprechung mit den anderen drei, wogegen es sich sehr passend auf einen Zwischenstreifen von geringer Höhe anbringen lässt.

III. Zweiter Hauptstreifen. 2 Scenen.

III a. Bekriegte Stadt.

... Siehe, darüber
Kämpfeten Männer den Kampf, mit kriegrischen Waffen gerüstet;
Die von der eigenen Stadt, und dem eigenen Stamm und Geschlechte,
Fernend des Unheils Tag; und die nach Verheerung begierig.
Viel schon lagen gestreckt; noch mehrere, heftig erbittert,
Kämpfeten fort. Auch Weiber auf starkgebaueten Thürmen
Schrien ein ehrnes Geschrei, und zerrissen die Wang' in Verzweiflung,
Lebenden gleich, die Gebilde des kunstberühmten Hephästos.
Doch die bejahrteren Männer, die trauriges Alter gehemmet,
Gingen gedrängt aus den Thoren der Stadt, zu den seligen Göttern
Bange die Händ' aufhebend; denn sehr um die trautesten Kinder
Zagten sie. Jen' in der Schlacht arbeiteten ....

III b. Friedliche Stadt.

... Noch eine gethürmte Stadt war benachbart.
Sieben Pforten von Gold, in ragenden Thoren verriegelt,
Schlossen sie ein; und die Männer in festlicher Pracht und im Reihntanz
Feierten hoch. Sie dort, auf der Last schönrädrigem Wagen,
Führten dem Manne sein Weib; da erscholl vielstimmig das Brautlied;
Und in der Hand der Diener entwirbelte brennenden Fackeln
Fernhin strahlender Glanz. Hier prachtvoll blühende Jungfraun
Gingen voran; und es folgten dem Zug frohspielende Chöre.
Dort nach hellen Syringen erklang der Jünglinge Stimme
Aus anmuthiger Kehl', und ringsum schmetterte Nachhall:
Doch hier folgte den Harfen der Jungfraun lieblicher Chortanz.
Weiter davon auch schwärmt' ein Jünglingsschwarm nach der Flöte:
Andere scherzten einher in heiterem Tanz und Gesange,
Andere lachten vor Lust; vom Flötenspieler begleitet,
Hüpft ein jeder voran: nur Freud' und Jubel und Reihntanz
Herrscht' in der feiernden Stadt.

Wenn wir auf die entsprechenden Darstellungen auf dem Achilleusschilde verweisen, brauchen wir nur darauf aufmerksam zu machen, wie der Dichter im Anfange seiner Beschreibung der bekriegten Stadt den Ort des Bildwerks als über der Perseusscene angiebt, so dass die friedliche Stadt unter die beiden anderen Scenen zu versetzen ist. Dadurch wird wahrscheinlich, dass die Figuren dieser Compositionen so gestellt waren, dass man bei der natürlichen Haltung des Schildes dieselben alle auf den Füssen stehend erblickte, und nicht erst eine Umdrehung des Schildes nöthig war, um den oberen Halbstreifen richtig vor Augen zu haben.

3. Dritter Zwischenstreifen.

Wagenrennen.

Auch Gaultummler zunächst arbeiteten, die um den Kampfpreis
Warben mit Eifer und Müh; in schöngeflochtenen Sesseln
Standen die Lenker empor, und beflügelten hurtige Rosse,
Frei hingebend den Zaum; und es krachten empor, wie sie flogen,
Rasch die gezimmerten Wagen, umtönt von der Naben Gerassel.
All' in stetiger Hast arbeiteten; denn unerreicht noch
War der entscheidende Sieg, und zweifelhaft wankte der Wettstreit.
Diesen auch stand in den Schranken zum Preis' ein mächtiger Dreifuss,
Blank von Gold, ein Gebilde des kunstberühmten Hephästos.

Auch dies Bild hat sicher keine Entsprechung und muss daher als auf einem eigenen Streifen ringsumlaufend gedacht werden. Denken wir uns nach Anleitung nicht weniger alter Kunstwerke gleichen Inhalts die Pferde im gestreckten Galopp dahinsprengend, die Lenker auf den niedrigen Wagen vorgebeugt, so wird es klar, wie auch diese Darstellung einen nur schmalen Streifen erforderte. Der den Kampfpreis bildende Dreifuss bezeichnet in diesem Streifen, wie der Fischer in dem vorigen Zwischenstreifen die Stelle, wo der Ring zusammenstossend gedacht werden kann.

IV. Dritter Hauptstreifen. 4 Scenen.

IVa. Frühling, Pflügen.

... Aber die Pflüger
Furchten das heilige Land, den wohlgefalteten Chiton
Aufgeschürzt.

IVb. Sommer, Erndte.

... Saatfelder auch streckten sich: einige mäh'ten
Dort mit schneidender Sichel die hochaufstarrenden Halme,
Voll schwer lastender Ähren, wie lauteren Kern der Demeter;
Andere banden in Garben die Frucht, und beluden die Tenne.

IVc. Herbst, Weinlese.

Andere lasen den Wein, die gebogene Hipp' in den Händen;
Andere trugen in Körben, dieweil darreichten die Winzer,
Weiss' und schwärzliche Trauben daher, von grossen Geländern,
Voll schwerhangenden Laubes und silberfarbiger Ringel.
Andere trugen in Körbe hinein; und das nahe Geländer
Blinkt' aus Gold, ein Gebilde des kunstberühmten Hephästos:
Rege von wallendem Laub' und silberfarbigen Stäben,
Voll schwerhangender Trauben; und alle sie dunkelten schwärzlich.
Andere kelterten hier; dort schöpften sie. Andere kämpften,
Ringend, und theils mit der Faust.

IVd. Winter, Jagd.

... Dort hinter den flüchtigen Hasen
Eileten Männer der Jagd, und voran scharfzahnige Hunde,
Angestrengt zu erhaschen, und jene gestrengt zu entfliehen.

Auch hier ist eine Nachbildung der Vorstellungen auf dem Achilleusschilde unverkennbar, nur dass der Winter als vierte Jahreszeit aufgenommen ist. Dass der Dichter diesen dritten Hauptstreifen vor dem dritten Zwischenstreifen nennt, hat seinen Grund in der grösseren Bedeutung der Gegenstände, und kann ernstliche Schwierigkeiten in der Reconstruction nicht machen.

V. Vierter oder Randstreifen.

Ringsher floss um den Rand der Okeanos, der, wie geschwollen,
Ganz den künstlichen Schild umfluthete: diesen entlang dort
Huben sich Schwän' in die Luft, und töneten; andere schaarweis
Schwammen daher auf der Welle, von schwärmenden Fischen umtaumelt.

Abermals eine Nachbildung der Vorstellung des Achilleusschildes und zugleich eine deutlich einheitliche, ringsumlaufende und für sich allein stehende Vorstellung.

Obgleich nun schon in der Möglichkeit, nach den dichterischen Beschreibungen dieser umfang- und figurenreichen Kunstwerke eine künstlerische Reconstruction derselben zu machen, was bei ähnlichen Beschreibungen in später Poesie schwerlich der Fall ist, eine Gewähr dafür liegt, nicht etwa dass diese Kunstwerke selbst vorhanden waren, wohl aber dass den Dichtern ähnliche Compositionen bekannt waren, an denen sie ihre Phantasie zur Darstellung dieser Schöpfungen des Künstlergottes erhoben, obgleich ferner für die Realität ähnlicher Arbeiten der Umstand schwer in die Wagschale fällt, dass in den Beschreibungen die Principien der Composition augenscheinlich hervortreten, welche in verbürgten und erhaltenen Kunstwerken der folgenden Periode herrschen, obgleich endlich die Wiederkehr mancher Gegenstände, wenigstens des Heraklesschildes, in erhaltenen Kunstwerken der ältesten Art für die zum Grunde liegende Realität spricht, so dürften die etwa noch übrig bleibenden Zweifel an der Ausführbarkeit selbst der beiden besprochenen Schilde vollends schwinden, wenn wir uns von den Vorstellungen eines vollendeten Kunststils freimachen, welche uns bewusst oder unbewusst beherrschen, und welche den Künstlern, die bisher Reconstructionen geliefert, die Hand leiteten. Zur Vergegenwärtigung des Stiles, in welchem die Reliefe der heroischen Schilde gearbeitet gewesen sein mögen, müssen wir uns an die ältesten Vasenmalereien halten, welche schon in ihren Streifencompositionen Parallelen zu den Schilden bieten. Selbst die Darstellungen der ältesten Vasen, unförmlich und lächerlich, wie uns ihre Zeichnungen scheinen mögen, würden eine genügende Unterlage zu einer poetischen Beschreibung liefern, die, treu dem wirklich Vorhandenen folgend und ohne Fremdartiges in das Kunstwerk hineinzutragen, fast eben so voll und schön klingen dürfte, wie die Schilderungen Homer's und Hesiod's. Als ein Beispiel von Figuren, mit denen sich die Compositionen der beiden Schilde herstellen lassen würden, und mit denen, in deren Stil und Weise hergestellt, sie ein eigenthümliches Gepräge der alten Echtheit haben würden, führen wir unseren Lesern die Darstellung einer Eberjagd von einem alten in Campanien gefundenen Gefässe vor, ein Beispiel, dem sich manches andere an die Seite setzen

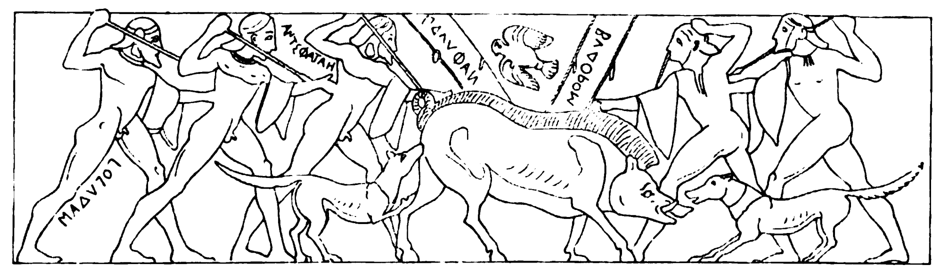


Fig. 5. Eberjagd von einer alten campanischen Vase.

lassen würde. Sehen wir aber auch von diesen Parallelen und Analogien ab, so liegt in der homerischen Poesie selbst noch manche Gewähr dafür, dass die Phantasie des Dichters, wenn er Werke des Hephästos beschreibt, sich an wirklich Vorhandenes anlehnt. Dazu gehört die in mancherlei zerstreuten Angaben vorliegende genaue Kenntniss der Technik der Metallbildnerei. Die Figuren zu diesen Compositionen werden aus dünnen Metallplatten ausgeschnitten, sodann mit Hammer und Bunzen ausgetrieben (*σφυρήλατον*), durch Niete (*δεσμοί*) und Klammern (*ἧλοι*) verbunden und auf dem Grunde befestigt, ein Verfahren, für welches wir den antik beglaubigten Namen der Empästik besitzen[23]). Metallguss, wenigstens Figurenguss, kannte Homer noch nicht; der Vers Il. 18, 474 f.:

> Jener stellt' auf die Glut unbändiges Erz in den Tiegeln,
> Auch gepriesenes Gold und Zinn und leuchtendes Silber,

ist nicht vom Schmelzen, sondern vom Erweichen des Metalls durch Feuer zu verstehn, da Hephästos (Vs. 476 und 477) mit Hammer und Zange arbeitet. Der Figurenguss ist eine Erfindung einer ungleich späteren Zeit, von der wir reden werden. Dagegen sind die Instrumente des Metallschmiedens, Ambos, Hammer, Bunze, Zange, Blasebalg, Tiegel zum Erweichen des Metalls vollständig bekannt und von Homer in richtiger Anwendung beschrieben. Und endlich, was in höchster Vollendung der Gott der Schmiedekunst arbeitet, das können nach Homer's Anschauung in geringerem Grade auch die Menschen; die vielen zum Theil künstlichen Rüstungen und Waffen, die Becher, Mischgefässe, Kessel, Dreifüsse und anderen Geräthe, welche in den Herrenhäusern als höchst werthe Schätze bewahrt und in den Familien vererbt oder als Gastgeschenke ausgetauscht werden, sind in der Regel Menschenwerk. Auch wird wenigstens ein „Erzarbeiter und Goldschmied" (*χαλκεύς* und *χρυσοχόος*) mit Namen genannt, jener Laerkes, der Od. 3, 425 bei dem Opfer Nestor's der Kuh die Hörner mit Gold umzieht. Wenden wir uns von der Metallbildnerei zu anderen Kunstfertigkeiten bei Homer, so tritt uns als die bedeutendste die Schnitzerei entgegen, der die Verfertigung der Götterbilder gehört. Ausser Götterbildern werden aber auch kunstreiche Mobilien gemacht, und zwar durch das eigentliche Schnitzen und Schaben mit dem Messer aus freier Hand (*ξέειν*) wie durch Drechseln (*δινοῦν*). Mit der Tischlerkunst, die so wichtig erscheint, dass ein paar ihrer Meister, der Ithaker Ikmalios und der Troer Harmonides genannt werden, die aber auch die Helden selbst üben, wie Odysseus, der sich ein kunstreiches und schmuckvolles Ehebett mit eigener Hand bereitete, verbinden sich andere Handwerke oder Künste, welche die Mobilien: Betten, Sessel, Tische u. dgl. mit verschiedenem Schmuck versehn. Obgleich nun hiebei von eigentlicher Figurenarbeit nicht die Rede ist, so ist uns die von Homer geschilderte Holzschnitzerei deswegen von nicht geringer Wichtigkeit, weil die Eigenthümlichkeit ihrer Technik, welche theils in dem Herausschnitzen der Verzierung aus dem Grunde (*δαιδάλλειν, ποικίλλειν*), theils in dem Aufheften und Einlegen des Schmuckwerks aus Metall oder Elfenbein besteht, uns in der folgenden historischen Periode wieder begegnet, und als eigentliche Figurenplastik in sehr ausgedehnter Weise an dem berühmten Kasten des Kypselos auftritt, dessen Streifencomposition in derjenigen der Schilde der epischen Poesie ihre Analogie findet. So gehn überall einzelne Fäden aus der homerisch-heroischen Kunstzeit in die

historisch genannte Zeit hinüber, und auf diese Continuität kommt es an, wenn wir uns der Realität der homerischen Kunst bewusst werden und zugleich in das hohe Alter der Kunst einen Blick thun wollen. Dass die Instrumente zur Schnitzarbeit und Tischlerei, Beile, Glättäxte, Schnitzmesser, Bohrer, Drellbohrer (die durch einen Riemen gedreht werden), Richtscheit mit fast so grosser Vollständigkeit wie die Instrumente der Schmiedekunst genannt werden, sei hier noch kurz erinnert.

Eine dritte Kunst bei Homer ist die des Töpfers. Dass Il. 18, 600 die Töpferscheibe in einem Vergleiche gebraucht wird, deutet auf gäng und gebe Bekanntschaft hin, während die Sage bei Hesiod, dass Prometheus Pandora aus Thon gebildet habe, auf eine uralte Thonplastik fast mit Nothwendigkeit schliessen lässt, denn wir fragen wieder, wie sollte der Dichter ohne diese Voraussetzung auf die angegebene Vorstellung kommen?

Die als vierte Kunst bei Homer mehrfach erwähnte Stickerei der Weiber, welche gewissermassen die Stelle der noch nicht geübten eigentlichen Malerei vertritt, können wir als ausserhalb des Kreises unserer Betrachtung liegend übergehn.

Ehe wir von dieser Epoche der heroisch-homerischen Kunst scheiden, muss noch der fremden Einflüsse gedacht werden, welche auf die Kunstthätigkeit dieser Zeit stattgefunden haben mögen. Dass die homerischen Griechen mit fremden Völkern, namentlich mit Phönikern, in Handelsverkehr standen, ist über allen Zweifel erhaben, nur durch diesen Handel können die edlen Metalle nebst Elfenbein und Bernstein nach Griechenland gekommen sein. Eine Bekanntschaft mit Ägypten, aber freilich nur eine recht oberflächliche, ist ebenfalls bemerkbar. Obgleich nun bei einem regen Verkehr unter den Griechen und Barbaren Einflüsse der Cultur und der Kunst der Letzteren auf die Ersteren sehr wohl denkbar sind, obgleich, eine bedeutende Kunstentwickelung bei den Phönikern vorausgesetzt, die aber sehr zweifelhaft ist, diese neben dem Rohmaterial und neben Industrieerzeugnissen, wie bunte Gewänder, und neben zierlichen Gefässen, wie die sidonischen Mischgefässe (Il. 23, 743), auch Kunstwerke, plastische Kunstwerke zu den Griechen gebracht haben können, ist gar nicht zu läugnen. Dass aber diese vermutheten, angenommenen, nicht bezeugten Kunstwerke von irgend erheblichem Einfluss auf die Entwickelung der Kunst in Griechenland gewesen wären, ist deshalb nicht wahrscheinlich, weil Homer das Fremdländische als solches, als verschieden von dem Einheimischen selbst in Industrieproducten unterscheidet. Von ägyptischen Einflüssen auf die Kunst des heroischen Zeitalters kann aber eine besonnene Geschichtschreibung grade so wenig anerkennen, wie von dergleichen Einflüssen auf die allerfrüheste Kunst. Was ich endlich von den fortwirkenden Einflüssen eines etwaigen Zusammenhanges der griechischen Kunst mit der des Orients in der Urzeit halte, habe ich am Ende des ersten Capitels gesagt und denke ich durch dies dritte Capitel auch ohne besondere Erwähnung erläutert zu haben.

Anmerkungen zum ersten Buch.

1) [Seite 15.] Als der Begründer der im Verfolge zunächst zu besprechenden und zu bekämpfenden Ansicht von einem fremdländischen, namentlich ägyptischen Ursprunge der griechischen Kunst muss Fr. Thiersch mit seinen 1829 in 2. vermehrter Auflage erschienenen „Epochen der Kunst bei den Griechen" genannt werden. Obgleich ich die Haupt- und Grundsätze dieses bedeutenden Gelehrten für durchaus irrig halte und zu bekämpfen strebe, würde ich es mir doch nicht herausnehmen, seinem Buche hier das Zeugniss wahrer Wissenschaftlichkeit zu schreiben, wenn einerseits meine Polemik für den engeren Leserkreis der Fachgenossen bestimmt wäre, in denen Thiersch's Name viel zu hoch steht, als dass ich im Stande wäre, ihm auch nur einen Theil seines Ruhmes zu nehmen, und wenn andererseits die Schriften seiner Anhänger und Nachfolger alle eben so wissenschaftlich wären, wie die seine. Dies ist aber leider nicht der Fall. Auf das Prädicat einer mit ernster wissenschaftlicher Forschung verbundenen lebhaften Anschauung können nur noch die Schriften von Ludwig Ross Anspruch machen, der als einer der eifrigsten Verfechter der orientalisch-ägyptischen Hypothese nächst Thiersch an dieser Stelle genannt werden muss. Die neueren Schriften, welche sich denen von Thiersch und Ross anschliessen, sind entweder — und das gilt von den Büchern von Jul. Braun, „Skizzen aus den Ländern der alten Cultur" und „Kunstgeschichte auf dem Boden der Ortskunde nachgewiesen" — so phantastisch überschwänglich, so fahrig kühn und dabei leichtfertig und phrasenhaft, dass die echte, ernste Wissenschaft nur noch geringen Theil an ihnen hat, oder aber sie lehnen sich in bequemer Lässigkeit an die Thesen von Ross und Thiersch, welche sie ohne Vertheidigung und neue Begründung gegen entgegenstehende Argumente wiederholen, und können auf wissenschaftlichen Werth wenigstens in dieser Frage keinen Anspruch machen. Dahin gehört die leider nicht zur Erhöhung von des Verfassers wohlbegründetem Ruhme durch Hettner aus Collegienheften herausgegebene „Geschichte der griechischen Plastik" von Feuerbach, ganz besonders aber jenes, von allen auch nur halbwegs des Faches Kundigen und nicht mit journalistischen Coterien Liirten, als elendes und unverschämtes Machwerk bezeichnete Buch von A. Stahr: „Torso, oder Kunst, Künstler oder Kunstwerke der Alten". Von solcher Genossenschaft in der uns beschäftigenden Frage müssen die genannten Männer allerdings ausdrücklich gesondert werden.

2) [S. 15.] Der im Text ausgesprochene schwere Vorwurf trifft wiederum nicht Thiersch, welcher seine Überzeugung in einer ehrlich und gründlich geführten Polemik (im Anhang zum ersten Abschnitte seines Buches) gegen die Angriffe vertheidigte, welche Otfried Müller in den Wiener Jahrbüchern der Litteratur eröffnet hatte. Die jüngsten Jünger aber der Partei, diejenigen, welche die Partei als solche eigentlich erst constituiren, obgleich das Wort „Partei" schon zwischen Thiersch und Müller gefallen war, diese trifft mein Tadel um so directer. Weder Feuerbach, noch Braun noch auch Herr Adolph Stahr haben von der erneuerten Polemik Müller's gegen Thiersch (in den von Schöll herausgegebenen „Mittheilungen aus Griechenland"), durch welche denn doch wahrlich eine Reihe Th.'scher Thesen umgestossen ist, Notiz genommen, oder von dem Aufsatze C. F. Hermann's in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft v. Jahre 1849, S. 137 ff., welcher die Aufstellungen von Ross doch wahrhaftig ebenfalls in nicht verächtlicher Weise anficht. Auch was sonst gegen die Ableitung der griechischen Kunst und Cultur aus Ägypten in strengster historischer Methode geschrieben ist, wie z. B. der später zu nennende Aufsatz von Brunn im Rhein. Mus. 10, S. 113 ff., oder die siegreiche Bekämpfung der Röth'schen wie der Hitzig'schen Pelasgerhypothese in Stark's Buche über „Gaza und die philistäische Küste", S. 108 ff., auch dies ist auf die Auslassungen der neuesten Ägyptomanen von gar keinem Einfluss gewesen.

3) [S. 17.] Dieselbe Forderung einer getrennten Behandlung der Fragen über den Zusammenhang der griechischen Kunst mit der ägyptischen und mit derjenigen asiatischer Völker hat bereits Hermann in der Zeitschrift f. d. Alterthumswissenschaft a. a. O. in sehr eindringlicher Weise erhoben; aber auch diese, wie sich zeigen wird, unerlassliche Forderung ist von den neueren Verfechtern der ausländischen Hypothese cavalierement ignorirt worden.

4) [S. 17.] Wer sich hierüber genauer unterrichten will, denn verweisen wir auf Hermann's so eben angeführten Aufsatz und auf die in dessen griechischen Staatsalterthümern (4. Aufl.) §. 4 angeführten Schriften.

5) [S. 20.] Vergleiche Müller-Schöll's Mittheilungen aus Griechenland S. 33.

6) [S. 20.] Vergleiche Müller-Schöll a. a. O. S. 33 f.

7) [S. 21.] Hier kann ich nicht umhin auf einen starken Irrthum in Müller-Schöll's Mittheilungen aufmerksam zu machen, wo S. 34 die hier in Rede stehenden Worte des Pausanias *εἰ δέ τι καὶ ἄλλο ἀκριβῶς ἐστιν Αἰγύπτιον· σχεδία γὰρ ξύλων κ. τ. λ.* übersetzt werden: „wenn irgend eines, so ist es ägyptisch, denn es ist ein Holzfloss." Wenn dies Bild (*ἄγαλμα* sagt Pausanias mit allerdings doppeldeutigem, aber doch überwiegend für Bild gebrauchtem Worte) kein Bild auf einem Flosse, sondern selbst ein Holzfloss war, so ist es bodenlos lächerlich, wenn Pausanias sagt: es sieht nicht aus wie die attischen oder äginetischen Statuen, sondern u. s. w. Für eine solche Thorheit wird man denn doch im Pausanias vergebens nach einem Analogon suchen.

8) [S. 22.] Strabon's Worte sind im Urtext diese: *ἀναγλυφὰς δ' ἔχουσιν οἱ τοῖχοι οὗτοι μεγάλων εἰδώλων ὁμοίων τοῖς Τυῤῥηνικοῖς καὶ τοῖς ἀρχαίοις σφόδρα τῶν παρὰ τοῖς Ἕλλησι δημιουργημάτων.*

9) [S. 28.] Curtius, die Ionier vor der ionischen Wanderung, 1855.

10) [S. 28.] Stark, Gaza und die philistäische Küste, 1842, S. 108—120.

11) [S. 29.] Siehe Näheres in Mommsen's römischer Geschichte, 1. S. 13 f.

12) [S. 30.] Ich nenne nur den neuesten deutschen Vertreter der Ansicht, dass die griechische Kunst wurzelhaft mit der assyrischen zusammenhange, meinen Freund, Dr. Bursian, und dessen Äusserungen in diesem Betreff in Jahn's Jahrbüchern für Philologie und Pädagogik, 1856, 1. Abtheilung, S. 422 f.

13) [S. 30.] Die Anführung von Götterbildern in Assyrien bei alten Schriftstellern (s. Müller, Handbuch d. Archäol. §. 237, 2) sowie die Auffindung von ganz vereinzelten Bildwerken ohne directe Verbindung mit der Architektur hebt die im Text hervorgehobene, auch von Anderen (s. Weissenborn, Niniveh und sein Gebiet, 1851, S. 31) anerkannte Thatsache nicht auf, um so weniger da ja auch aus Ägypten bei den Alten zahlreiche Statuen angeführt werden, deren Zusammenhang mit der Architektur nichtsdestoweniger aus den Monumenten feststeht.

14) [S. 36.] Eine Reihe von Beispielen dieser ältesten Cultusobjecte finden unsere Leser bei Thiersch, Epochen S. 19, Note 14, und in Müller's Handbuch §. 66 angeführt.

15) [S. 36.] Thiersch, Epochen S. 19 ff. in der Note; die alte Ansicht noch in Müller's Handb. §. 67.

16) [S. 36.] Ich kann hier nicht darlegen, warum dies der einzige richtige Ausdruck ist. Herodot 2, 52 redet allerdings von namen- und gestaltenlosen Göttern der Pelasger, aber er konnte natürlich als Polytheist nicht anders; das Thatsächlichste ist der pelasgisch-dodonäische *Ζεὺς-θεός* (dêvas).

17) [S. 37.] Die Beispiele sind gesammelt bei Thiersch, Epochen S. 16, Note 10 und S. 18.

18) [S. 38.] Ich verweise nur auf Thiersch, Epochen S. 37 f. Note, Müller, Handb. §. 64, 1, Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 17 f.

19) [S. 41.] Die bisher vorhandenen Abbildungen sind angeführt in Müller's Handb. §. 64, 2.

20) [S. 41.] Die Beschreibung dieser Figürchen und die Litteratur über dieselben s. in Ross' Archäolog. Aufsätzen 1, S. 53 f., vgl. Müller's Handb. §. 72, 1.

21) [S. 46.] Ausserdem ist sowohl für diesen Schild wie für den hesiodischen des Herakles besonders auf Brunn's Aufsatz: „Ueber den Parallelismus in der Composition altgriechischer Kunstwerke" im N. Rhein. Museum 5, S. 340 ff. zu verweisen.

22) [S. 53.] Der Text dieses Gedichtes liegt uns in einer offenbar zerrütteten und vielfältig durch Einschiebsel verletzten Gestalt vor, und ich bin nicht der Ansicht, dass es der Kritik bisher gelungen sei, die ursprüngliche Fassung mit einiger Sicherheit festzustellen. Wie weit dies überhaupt möglich sei, ist eine andere Frage, aber gewiss ist, dass ich an diesem Orte am wenigsten mich auf eine Texteskritik einlassen durfte. Eine Reihe von Versen, die theils zweifelhaft, theils für meine Zwecke entbehrlich waren, habe ich stillsweigend unterdrückt und nur den bezeichnenden Kern der Darstellungen aufgenommen. Was das Sachliche anlangt, will ich nur noch auf den Aufsatz von O. Müller in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1834, Nr. 110 ff. verweisen, der besonders die Nachweisbarkeit der Mehrzahl der vom Dichter beschriebenen Gegenstände in alten Kunstwerken (meist Vasen) hervorgehoben hat.

23) [S. 59.] Empästik, siehe Lobeck zu Soph. Aias VI, 846. Noch Äschylus lässt Sept. 523, gemäss dem Costum des heroischen Zeitalters das Schildzeichen des Parthenopäos, die einen Thebaner würgende Sphinx, nach homerischen Verfahren herstellen; die Sphinx ist ein mit Nieten auf den Schild „aufgeheftetes (*προσμεμηχανευμένη γόμφοις*) getriebenes (*ἔκκρουστον*) Relief".

ZWEITES BUCH.

ALTE ZEIT.

ERSTES CAPITEL.

Die Übergangszeit.

Die grosse Völkerbewegung auf der griechischen Halbinsel, welche in der s. g. Heraklidenrückkehr oder der dorischen Wanderung, in dem siegreichen Vordringen des dorischen Stammes aus seinen Ursitzen in Nordgriechenland und in seiner erobernden Festsetzung in der Peloponnes ihren Gipfel und Abschluss fand, hat in Bezug auf die allgemeine Geschichte des griechischen Volkes schon bei den Alten als die Scheide zweier grossen Epochen, als Abschluss der mythischen und Beginn der historischen Zeit gegolten, und auch die neuere Geschichtsforschung erkennt in diesem grossen Ereigniss und den mannigfaltigen durch dasselbe directer oder indirecter hervorgerufenen und bedingten Umwälzungen und Umgestaltungen den Eintritt einer neuen Periode der griechischen Geschichte an.

Allerdings liegt uns für den Anfang, die ersten Jahrhunderte dieser ersten Periode mehr nur der äussere Umriss der Begebenheiten und Gestaltungen, die Neugründung und Umgestaltung der Staaten, die Aussendung der Colonien nach der kleinasiatischen Küste sichtbar vor Augen, während wir die innerlichen Umwandelungen und Neugestaltungen auf dem Gebiete der Culturgeschichte mehr nur im Allgemeinen ahnen, als in weiterem Zusammenhange im Detail nachweisen können. Nur das ist gewiss, dass in dem in charaktervoller Eigenthümlichkeit ausgeprägten dorischen Stamme wie der politischen, so der Culturgeschichte Griechenlands neue Elemente zugeführt werden, Elemente, welche im Laufe der Zeit immer sichtbarer, eingreifender, massgebender hervortreten, während wir ihre Einflüsse und deren Resultate in den ersten Jahrhunderten unserer Periode so gut wie gar nicht, in den zunächst folgenden nur in Einzelheiten nachzuweisen vermögen.

Auch auf dem Gebiete der bildenden Künste sind wir von dem Umschwunge, den die dorische Wanderung hervorgebracht haben mag, nur sehr unvollkommen unterrichtet. Am sichtbarsten und mächtigsten erscheint, wie schon früher berührt worden, ein neues Kunstprincip in der Architektur, in dem Auftreten des Säulenbaues und des Stiles, den das Alterthum von der Sage bis zur wissenschaftlichen Forschung herab einstimmig an den Namen der Dorier knüpft. Diese Einführung des Säulenbaues war eine Neuerung, welche, indem sie mit grosser Schnelligkeit überall hin sich

verbreitete, die Kunst in ihrem innersten Princip ergriff und die innerliche, wenn auch nicht die äusserlich chronologische Scheidung der Epochen mit der grössten Schärfe hinstellt.

Etwas Ähnliches hat, so viel wir wissen, auf dem Gebiete der Plastik nicht stattgefunden, kein Zeugniss redet hier von einer grossen an das Auftreten der Dorier geknüpften Neuerung, wie die in der Architektur, keine Thatsache spricht für ein ähnliches Brechen mit der Vergangenheit, für das Auffinden und Betreten neuer Bahnen. Wir können deshalb in der Geschichte der Plastik als solcher allein mit der dorischen Wanderung nicht eine neue Epoche beginnen, und haben demnach auch das homerische Zeitalter als das Ende der ältesten Zeit behandelt. Es liesse sich darüber streiten, ob wir dies mit Recht gethan, ob wir überhaupt mit Recht eine älteste von der alten Zeit unterschieden und die Grenze beider in die Zeit der Wanderungen und Coloniengründung verlegt haben. Geht man nur von der Entwickelung der Plastik an sich aus, und will man geschichtliche Epochen nur da ansetzen, wo sich ein Bruch mit der Vergangenheit und ein durchaus Neues als vollendete Thatsache findet, dann wird man läugnen, dass, während in der Kunst der Colonien, welche Homer in Vermischung mit der Kunst des Heroenalters schildert, die älteste Zeit verläuft, im Mutterlande unter dem Einflusse des allgemeinen Umschwunges der Dinge gleichzeitig eine neue beginnt. Denn das Wenige, was wir aus den dunklen Jahrhunderten von Homer bis in die früheren Olympiaden wissen, bezeugt uns eine Continuität der Kunstentwickelung, ein Fortspinnen der früher angeknüpften auch bei Homer sichtbaren Fäden, so gut wie die Kunst der homerischen Zeit nach unseren Darlegungen im vorigen Capitel mit der Kunst der Heroenzeit in Verbindung steht. Dann aber wird man überhaupt schwerlich in der ganzen Entwickelungsgeschichte der bildenden Kunst von den Uranfängen bis gegen die Perserkriege einen genügend begründeten Abschnitt finden und am besten thun, auf alle Epocheneintheilung in der Art zu verzichten, wie die, welche eine erste Periode von Dädalos bis Phidias und eine zweite von Phidias bis Hadrian annehmen. Richtet man dagegen seine Blicke auf die Kunst- und Culturgeschichte im Allgemeinen, dann wird man wohl wahrnehmen, dass zwischen die Uranfänge und die Perserkriege ein Abschnitt fällt, und schon daraus den Grund einer Epocheneintheilung auch für die Plastik anerkennen; und rechnet man den Beginn einer neuen Epoche nicht von dem Augenblicke an, wo das Neue fertig vor unsern Blicken erscheint, was bei so fernen Zeiten und so lückenhaften Überlieferungen sehr oberflächlich wäre, sondern von dort an, wo das Neue sich vorbereitet, dann wird man anerkennen, dass auch für die Geschichte der Plastik das Zeitalter der Wanderungen den Anfang einer neuen Epoche bezeichnet und begründet.

Die ersten Jahrhunderte unserer neuen Epoche sind uns, abgesehn von dem, was uns Homer überliefert hat, kaum besser bekannt, als die der allerfrühesten Anfänge. Auch die Zeit, welche auf die vom Lichte der homerischen Poesie zum Theil wenigstens erleuchtete und verklärte folgt, sieht sich wie eine dunkele Nacht an, aus der nur hie und da ein Lichtpünktchen wie ein zitternder Stern ungewissen Glanzes hervortaucht. Und wir können noch nicht ahnen, ob jemals und von welcher Seite her etwa mehr Licht in diesen nächtigen Zeitraum fallen wird, dessen Litteratur, die Werke der nachhomerischen Epiker, bis auf kleine Reste verloren

gegangen, und aus dem uns kein Monument der bildenden Kunst erhalten ist, welches das Zeugniss und den Stempel seiner Zeit an sich trüge.

Dennoch dürfen wir diesen Zeitraum nicht als kunstleer und kunstlos denken, dürfen wir nicht annehmen, dass die bei Homer so rege und vielseitig geschilderte Kunstthätigkeit nach seiner Zeit bis in diejenige, wo wir sie sich neu erhebend erblicken, erloschen und erstorben gewesen sei. Mit der grössten Sicherheit dürfen und müssen wir annehmen, dass auch in diesem Jahrhundert die Bildschnitzer beschäftigt waren, dem Cultus seine Tempelbilder zu schaffen, und zwar in um so ausgedehnterem Masse, je mehr neue Cultusstätten mit der Gründung neuer Wohnstätten des griechischen Volkes sich erheben. Auch deutet die Sage und in ihr das Bewusstsein der Nation auf das Bestehn von Bildnerinnungen an mehr als einem Orte hin, Bildnerinnungen, die sich als Geschlechter betrachteten, und ihren Stammbaum an uralte Namen, besonders den des Dädalos anknüpften.

Ebenso wenig wie wir glauben dürfen, dass die Anfertigung von Götterbildern aufgehört habe, ist Grund vorhanden an dem Fortgange jener künstlichen Geräthund Gefässbildnerei zu zweifeln, die bei Homer einen so bedeutenden Raum einnimmt, und endlich können wir nicht entscheiden wie früh, ob nicht schon in den Jahrhunderten, von denen wir reden, die bildende Kunst sich mit der Architektur verband und von den Räumen am Tempelbau Besitz ergriff, welche würdig zu verzieren die Architektur der Schwesterkunst überlassen muss, und in denen die Plastik ein eigenthümliches Gebiet errang, auf dem sie grosse, wunderbare Leistungen hervorbrachte.

Inwiefern nun und in welcher Weise mit dem Fortgange der Kunstthätigkeit in den ersten Jahrhunderten nach Homer bis über die ersten Olympiaden hinaus ein Fortschritt in der Kunstübung und der Kunstbildung verbunden war, das vermögen wir nur in sehr geringem Masse zu beurteilen. Wir wissen es nicht, wie die neue Zeit, wie die politischen Verhältnisse derselben, die Wanderungen, die Ausbreitungen der Griechen, wie die neuen Berührungen mit fremden Völkern bei der Wiederbesetzung der uralten östlichen Wohnsitze, wie die staatlichen Umwälzungen und Umwandelungen auf die Kunst und ihre Schöpfungen wirkten, ob fördernd oder hindernd. Wohl aber mögen wir uns im Allgemeinen geneigt fühlen zu glauben, dass eine in jeder Weise so bewegte, so grossartige Zeit, eine solche Zeit des Schaffens und Gestaltens auch auf die bildende Kunst nicht ohne günstigen Einfluss gewesen sei, und wohl mögen wir aus innerster Überzeugung aussprechen, dass nach einer Zeit, wie die von Homer geschilderte, innerhalb dieses Zeitraums der mächtigsten politischen Bewegungen, bei einem Volke voll Thatendrang und Unternehmungslust, wie die Griechen, nicht Raum gewesen sei für eine ägyptische Erstarrung in der bildenden Kunst, oder gar für ein Jahrtausend fortschrittlosen Stillstandes, wie es dieselbe Partei in die griechische Kunstgeschichte glaubt einschwärzen zu müssen, welche auch die Anfänge der griechischen Kunst in der früher besprochenen leidigen Weise mit Ägypten verquickt hat. Wir können und dürfen hier nicht auf eine Beleuchtung und Widerlegung der für diese Behauptung aufgestellten Gründe eingehn, sondern müssen es dem Fortgange unserer Darstellung überlassen, unsere Leser davon zu überzeugen, das diese zweite These der Ägyptophilen grade so unbegründet und irrig ist, wie die erste [1]). Gewiss, es gab kein Jahrtausend der Erstarrung in der Entwickelung der griechischen Plastik, auch kein halbes Jahrtausend und selbst in den dunklen ersten Jahrhunderten

unserer Epoche giebt es einige Anhalte, die uns zu der Überzeugung leiten können, dass auch hier kein Stillstand, am wenigsten eine Erstarrung stattfand. Die Zeit, von der wir reden, bis über den Anfang der Olympiadenrechnung hinaus, war diejenige der weiter und weiter schreitenden Verbreitung der epischen Poesie, es war die Zeit, in welcher Homer's Gedichte in immer grösseren Kreisen des griechischen Volkes bekannt und populär wurden, und wo sie eine Reihe bedeutender und begabter Dichter anregten, die grossen Kreise der Heldensage nach dem Muster der homerischen Poesie zu gestalten. Es war die Zeit, wo nach einander in der uralt ehrwürdigen Thebaïs, die dem Jahrhunderte der Ilias nicht fern stehn kann, der Unglückszug der sieben Helden gegen Theben gesungen wurde, wo Arktinos von Milet in seiner Äthiopis eine zweite Achilleïs schuf, ein Gedicht, dessen Herrlichkeit wir noch zu ahnen vermögen, wo derselbe Dichter Troias endlichen Fall in ernsten Tönen sang, während etwas später ein anderer Dichter, Lesches von Lesbos denselben Stoff unter anderen Gesichtspunkten gestaltete, und noch ein anderer, Stasinos der Kyprier, in seinen Kyprien die bunte Menge der Begebenheiten, welche die Ilias Homer's einleiteten, seinen Hörern in schmuckvoll anmuthiger Weise vortrug. Auch die Heimkehr der Helden von Troia, der Kampf der Götter mit den Titanen und alle die vielen Kämpfe der Helden anderer Kreise, des Theseus und Herakles wurden in diesem Zeitraum episch gesungen, während am Ende desselben die erwachende lyrische Poesie den Schauplatz betrat, den das alternde Epos allmälig verliess. Das Epos aber mit seiner Plastik in Mythologie und Sagengestaltung, mit seiner Durchbildung göttlicher und menschlicher Charaktere hat der bildenden Kunst so sehr vorgearbeitet, dass man Homer mit grösserem Rechte noch den Begründer der plastischen Götterwelt der Griechen nennen könnte, als ihn Herodot als Schöpfer der nationalen Mythologie und Götterlehre bezeichnet. Und zwar hat das Epos der bildenden Kunst sowohl formell wie in Bezug auf die Gegenstände der Darstellung mächtig vorgearbeitet, formell, indem es jene vollendet menschliche Gotterwelt schuf, jene Göttercharaktere und Göttergestalten, welche die fernen Jahrhunderte der Blüthezeit der Kunst plastisch nachzuschaffen und zu vollenden geschäftig waren, jene rein menschlich übermenschlichen Göttertypen, welche für alle Zeiten mysteriöse Ungeheuerlichkeiten unmöglich gemacht und die griechische Kunst vor der tiefsinnigen Fratzenhaftigkeit der ägyptischen und indischen bewahrt haben. Den Gegenständen nach aber hat das Epos der bildenden Kunst vorgearbeitet, indem es die unendliche Fülle des Sagenstoffes in poetisch verklärter Gestalt zum Gemeingute und zum Lieblingseigenthum des Volkes machte, einen Stoff, welcher der bildenden Kunst zur unerschöpflichen Fundgrube wurde. Und grade in Bezug auf diesen Stoff und auf die Besitzergreifung desselben liegen uns die ersten Spuren aus den dunkeln Jahrhunderten, von denen wir reden, vor, sie liegen uns vor in einigen armseligen Bruchstücken der verlorenen Epopöen, und würden uns in reicherer Menge vorliegen, wenn uns jene Gedichte erhalten wären. Aber grade wo so Weniges erhalten ist, muss die Forschung auf dies Wenige mit um so schärferem Späherblicke ausgehn, um sich bewusst zu werden, dass auch da ein Fortschreiten, eine Erweiterung der Kunst stattgefunden hat, wo das Dunkel der Zeit uns einen scheinbaren Stillstand vorlügt. Ich spreche von den Fragmenten von Beschreibungen künstlich verzierter Geräthe und Gefässe, welche den verlorenen Epen in ähnlicher Weise eingewebt waren, wie den erhaltenen Gedichten Homer's. Wem

diese gleich zu besprechenden Beschreibungen unbequem sind, weil sich in ihnen ein Fortschreiten der Kunst wenigstens von Seiten ihrer Gegenstände ausspricht, der könnte sie sich vom Halse schaffen wollen, indem er sie als Nachahmungen Homer's anspricht. Wohl, sie seien das; und angeregt von Homer sind sie gewiss, wie die ganze epische Poesie dieser Zeit; aber grade in dem, worauf es hier ankommt, sind sie es nicht, in den Gegenständen nämlich. Die sind andere als bei Homer, die sind neu erfunden, und woher denn erfunden, als aus der Anschauung und dem Geiste des Zeitalters, aus dem die Dichtungen stammen? Bei Homer haben wir in den Beschreibungen kunstreich verzierter Gefässe noch nirgend mythische Gegenstände gefunden, ausser etwa den Bildern des Ares und der Athene in der Darstellung der bekämpften Stadt auf dem Achilleusschilde (oben S. 50). Schon bei Hesiod aber, oder in der Beschreibung des Heraklesschildes, welche unter Hesiod's Namen geht, sieht die Sache anders aus. Da finden wir, wie wir oben gesehn haben, und zwar grade in den Theilen der Beschreibung, welche die ungläubigste Kritik als die echten betrachtet: Perseus als Sieger der Medusa, Apollon im Musenchor und den Kampf der Lapithen und Kentauren. Weniger bedeutend ist leider ein Fragment aus Arktinos' Titanomachie, welches sehr wahrscheinlich einer Schildbeschreibung angehört [2]), indem die Verse:

> Auf ihr spieleten schwimmend goldglänzende stumme Fische
> Durch die ambrosische Fluth ....

keinen mythischen Gegenstand berühren und Homer nachgebildet sein können, so gut wie der Okeanos als Umrahmung des Heraklesschildes eine Nachahmung oder Wiederholung der homerischen Anschauung ist. Desto bedeutender dagegen ist die Beschreibung eines Kunstwerkes aus den Kyprien des Stasinos, eine Beschreibung, welche freilich nicht als solche bezeugt, wohl aber mit der allergrössten Wahrscheinlichkeit für eine solche gehalten wird. Nach dem Ergebniss der Kritik [3]) gilt sie einem Becher, welchen Nestor Menelaos, der über Helenas Flucht mit Paris tiefbetrübt zu ihm kommt, darbietet mit den Worten:

> Besseres nicht als Wein, Menelaos, gaben die Götter
> Sterblichen Menschen, um ihnen hinwegzutreiben die Sorgen.

während er in einer Episode ihm erzählt, wie Epopeus zu Schanden wurde, der gegen Lykurgos' Tochter gefrevelt hatte, und die Geschichte von Ödipus und die von Herakles' Wahnsinn und von Theseus und Ariadne. Diese Geschichten erzählt er ihm aber, um ihm zu zeigen, dass Frevel bestraft werde, und da es die Art des Epos nicht ist, solche Absichten offen zu legen, so ist Nichts natürlicher als die Annahme, dass der Dichter den Anlass von dem Bilderschmucke des Bechers oder eines Mischgefässes hernahm.

Dies wird um so wahrscheinlicher, als in der Inhaltsangabe eines anderen epischen Gedichtes, der freilich späten (Ol. 53) Telegonia von Eugammon wiederum ein solcher Becher bezeugt wird, auf welchem nach grösster Wahrscheinlichkeit die Geschichte des Trophonios und Agamedes und die des Augeias dargestellt waren [4]).

Wenn nun aber schon an sich die allgemeine Wahrscheinlichkeit dafür spricht, dass diese späteren Dichter, so wenig wie Homer, solche Kunstwerke erfinden konnten oder sie zu erfinden Anlass hatten, wenn sie nicht die Anschauung von Ähnlichem besassen, so findet sich eine vollkommene Bestätigung für das Vorhandensein solcher

mythologischen Compositionen in einem von Pausanias ausführlich beschriebenen Kunstwerk, welches in der Zeit höher hinaufreicht, als wenigstens die Telegonia und ihre Beschreibung eines reliefgeschmückten Bechers, folglich mitten in der Reihe der poetisch überlieferten mythologischen Bildwerke steht. Ich meine die vielberühmte Lade des Kypselos im Heräon von Olympia. Wir werden dieses merkwürdige Kunstwerk unsern Lesern sogleich im Detail bekannt machen, und führen dasselbe mit seinen zahlreichen, theils aus dem Holze herausgeschnitzten, theils aus anderen Materialien gefertigten und auf den Grund aufgehefteten, wohl durchgängig mythologischen Compositionen hier zunächst im Allgemeinen nur an, um einen festen Anknüpfungspunkt zu gewinnen für den Faden einer eigenthümlich fortschreitenden Kunstthätigkeit, den wir durch die Jahrhunderte von Homer abwärts zu verfolgen suchen. Und aus demselben Grunde nennen wir ein abermals späteres Kunstwerk, den von Bathykles von Magnesia erbauten und mit zahlreichen mythologischen Reliefs verzierten Thron des amykläischen Apollon. Mag dieser Faden dünne und leicht erscheinen, immerhin, sein Vorhandensein kann Niemand läugnen, ebenso wenig wie Jemand läugnen kann, dass in dieser Besitzergreifung des poetischen Sagenstoffes von Seiten der bildenden Kunst ein neues und wahrlich bedeutendes Element gewonnen ist, oder das Andere, dass in dem zunehmenden Reichthum und der wachsenden Ausdehnung dieser mythologischen Reliefcompositionen ein stetiger Fortschritt der Kunst sich ausspricht.

Zunächt also wollen wir unsere Leser mit der so eben erwähnten Lade des Kypselos näher bekannt machen, demjenigen Kunstwerke, welches wir als das durchaus beglaubigte Beispiel der nach der homerischen Zeit beginnenden mythologischen Reliefcompositionen bezeichneten, und welches zugleich das ausgedehnteste seiner Art in der älteren Zeit und das älteste wenigstens mit Wahrscheinlichkeit datirbare Monument der griechischen Bildnerei ist[5]).

Es war das ganze Werk ein Kasten oder eine Lade von Cedernholz und wahrscheinlich viereckiger Gestalt, welcher nach Dio Chrysostomus im Hinterhause (Opisthodom) des Heretempels in Olympia stand, wo ihn Pausanias sah und in drei Capiteln des fünften Buches seines Reisewerkes (V. 17—19) ausführlich beschrieb. Die Reliefe, welche theils aus dem Cedernholze des Kastens selbst geschnitzt, theils aus Gold und Elfenbein gefertigt und auf den Holzgrund aufgenietet waren, bedeckten die vordere Langseite und die beiden Schmalseiten des Kastens, und zwar in fünf Streifen übereinander, welche Pausanias in der Art beschreibt, dass er bei dem ersten oder untersten Streifen von links nach rechts um den Kasten ging, beim zweiten umkehrte und von rechts nach links schritt, um beim dritten und fünften ebenfalls von links nach rechts, und beim vierten von rechts nach links zu gehn. Die Hinterseite des Kastens scheint mit Bildwerken nicht verziert und gegen die Tempelwand gestellt gewesen zu sein, da kein Grund für das Hin- und Hergehn des Beschreibers abzusehn ist, wenn der Kasten frei aufgestellt und rings umschreitbar gewesen wäre. Die Zeit des Werkes ist allerdings nur durch Wahrscheinlichkeitsgründe und nur ungefähr nämlich in die ersten 10 Olympiaden d. h. zwischen 776 und 736 v. Chr. Geb. anzusetzen.

Indem wir in der unten stehenden Note in gedrängter Kürze eine Angabe des reichen Bildwerkes für unsere sich näher interessirenden Leser folgen lassen, wollen

wir zugleich versuchen anzudeuten, wie wir uns dasselbe auf die Seitenflächen und die Langseite des Kastens in den 5 Streifen vertheilt und die Composition angeordnet zu denken haben. Es ist nämlich schon lange bemerkt, dass in der Anordnung der Gruppen, sowohl in ihrer äusseren Darstellung wie in ihrer geistigen Bedeutung, gewisse Bezüge und Entsprechungen stattfinden, welche überhaupt ein durchgreifendes Gesetz der Composition figurenreicher Kunstwerke, besonders in der älteren Kunst, gebildet haben, und sowohl in Beschreibungen anderer Werke wie in erhaltenen Monumenten, namentlich einigen alten Vasen klar nachweisbar sind. Für die Lade des Kypselos hat dieses Princip der Composition am genauesten durchzuführen versucht Brunn im Rhein. Mus. 5, S. 335 ff., jedoch nicht ohne dass einige Schwierigkeiten und Zweifel übrig blieben. Ich bilde mir nicht ein, diese bis auf die letzte Spur wegräumen zu können, glaube aber, dass sie vermindert werden, wenn man einen Theil der Bildwerke auf die Schmalseiten versetzt, etwa in der Weise, welche in der Note*) angedeutet

---

*) Note. Erster Streifen, von links nach rechts.

Seitenfläche 1: Pelops' und Oinomaos' Wettfahrt und Amphiaraos' Auszug.

Vorderfläche: Pelias' Leichenspiele, welche eine grosse aus einer Reihe von Kämpfergruppen zusammengesetzte Composition für sich bilden.

Seitenfläche 2: Herakles im Kampfe mit der Hydra unter Iolaos' und Athenes Beistand und Phineus durch die Boreaden von den Harpyien befreit.

Zweiter Streifen, von rechts nach links.

Seitenfläche 2: Die Nacht mit Schlaf und Tod in Kindergestalt auf den Armen, sodann Recht und Unrecht (Dike und Adikia), und zwei Pharmakeutrien, Weiber, die Zaubertränke in einem Mörser bereiten.

Vorderfläche: Idas und Marpessa; Zeus, Amphitryon und Alkmene; Menelaos, der Helena nach Troias Zerstörung als Gefangene zum Lager führt; Aphrodite zwischen Iason und Medea; Apollon und die (drei) Musen; Atlas und Herakles; Ares und Aphrodite.

Seitenfläche 1: Peleus und Thetis und Perseus von den Gorgonen verfolgt.

Dritter Streifen, von links nach rechts.

Seitenfläche 1: Vorderfläche: Seitenfläche 2: } Kriegsscenen zu Ross und zu Fuss in verschiedenen Stadien des Kampfes, von denen Pausanias es dahingestellt sein lässt, ob sie sich auf die älteste Geschichte der Kypseliden oder, was ungleich wahrscheinlicher ist, auf den Krieg der Pylier und Arkader beziehn, den Homer Il. 7, 135 ff. besungen hat.

Vierter Streifen, von rechts nach links.

Seitenfläche 2: Boreas raubt Oreithyia und Herakles bekämpft den dreileibigen Geryon.

Vorderfläche: Theseus und Ariadne; Achilleus und Memnon im Kampfe von den Müttern umgeben; Melanion und Atalante; Aias und Hektor im Zweikampf, zwischen ihnen Eris; die Dioskuren führen Aithra in die Gefangenschaft der Helena; Koon's und Agamemnons' Zweikampf über Iphidamas' Leiche; das Urteil des Paris; Artemis hält Panther und Löwen in den Händen empor; Aias raubt Kassandra vom Palladion weg.

Seitenfläche 1: Eteokles und Polyneikes im Zweikampf und Dionysos gelagert unter Bäumen.

Fünfter Streifen, von links nach rechts.

Seitenfläche 1: Odysseus und Kirke nach Pausanias' Annahme in der Grotte gelagert, vor welcher vier Dienerinnen das Mahl herrichten.

Vorderfläche: Der Kentaur Cheiron und Thetis mit Hephästos und einem Diener, Zweigespann mit Nereiden; Nausikaa auf dem Maulthiergespann mit ihren Gefährtinnen.

Seitenfläche 2: Herakles bekämpft die Kentauren.

ist. Aber nicht allein das Compositionsprincip einander entsprechender Gruppen an den einander entsprechenden Stellen im Raume, sondern auch das Streben nach Abwechselung und Mannigfaltigkeit in den Gruppen ist unverkennbar. Im ersten, dritten und fünften Streifen finden wir ausgedehnte, in sich zusammenhangende Compositionen, welche im ersten und dritten Streifen ohne Unterbrechung die ganze Erstreckung des Raumes erfüllen, im fünften Streifen allerdings aus zwei Hälften bestehen, aber auch nur aus zweien, die füglich den Eindruck eines Ganzen gemacht haben können. Dagegen sind die dazwischen liegenden Streifen, der zweite und vierte, mit einer grossen Zahl kleiner Gruppen von wenigen Figuren erfüllt, welche wir uns wohl durch Querleistchen getrennt denken dürfen. Dass dieses zufällig und nicht der absichtsvolle Plan des Künstlers gewesen sei, ist schwer glaublich. Finden wir nun also in der äusseren Anordnung der Composition eine wohldurchdachte und scharf gegliederte Ordnung, welche sehr wahrscheinlich in dem Kunstwerke selbst, unterstützt durch die Abwechselung der Materialien, viel deutlicher hervortrat, als sie sich in einer blossen schriftlichen Darstellung des Inhalts der Gruppen versinnlichen lässt, so ist gewiss nicht anzunehmen, dass die aus weiten Kreisen der Heldenpoesie, aus Herakleen und Theseen, Ilias, Odyssee, Äthiopis, Thebaïs, vielleicht den Kyprien ausgewählten Gegenstände nach Laune, Willkür und Zufall aufgegriffen und ohne Plan zusammengewürfelt seien, vielmehr müssen wir glauben, dass den Künstler ein Grundgedanke leitete, als er in der unendlichen Fülle des poetischen Sagenstoffes mit wählender Hand hineingriff. Auf diesen inneren Zusammenhang der dargestellten Mythen geht Welcker's Besprechung des Monumentes aus (Zeitschrift f. alte Kunst, S. 270 ff.), und wenn auch diese schöne und sinnreiche Untersuchung noch nicht bis zu ihrem Endziel gediehen ist, so sollte ihr Streben doch neuerdings nicht wieder negirt werden, weil es uns ebenfalls noch nicht gelungen ist, den inneren Zusammenhang der vielen Bildwerke auf der berühmten, schon oben (S. 39) erwähnten Vase des Klitias und Ergotimos in Florenz (Françoisvase), welche der Compositionsweise der Kypseloslade von allen erhaltenen Kunstwerken am nächsten steht, zu ergründen und genügend aufzuklären. Solche Probleme sollten als Gegenstand der Forschung immer aufs Neue hingestellt, und nicht, weil sie bisher ungelöst sind, durch eine negative Kritik bequemer Weise bei Seite geschoben werden.

Wenn nun in diesen mythologischen Reliefcompositionen, deren Gewähr und Gipfel wir in der Kypseloslade gefunden haben, eine Erweiterung der Kunst in Absicht der Gegenstände und der Composition unverkennbar vorliegt, so fragt es sich, inwiefern mit diesem Fortschritt ein gleicher in der Darstellung, in dem was man im engeren Sinne Stil nennt, verbunden war. Mit Sicherheit abzusprechen vermögen wir darüber freilich nicht, schwerlich aber dürfen wir ein völliges Stehn- und Zurückbleiben der Stilentwickelung annehmen, weil eine so einseitige Entwickelung der Kunst kaum denkbar ist, vielmehr der Fortschritt in einer Richtung auch den in allen übrigen fast nothwendig bedingt. Auch dann dürfen wir an einen Stillstand im Stil nicht glauben, wenn wir erfahren, und uns dieser Wahrheit nicht verschliessen, dass auf einem Gebiete, auf dem der Tempelbilder religiöse Scheu, fromme Einfalt und die Strenge priesterlicher Satzung die Kunst von raschem Fortschreiten ab- und in alterthümlicher Weise befangen hielt. Denn wenn wir auch hören, dass Religion und Priesterthum verboten, die Gestalten der Götter zu ändern, dass Traumgesichte

von der Verschönerung der alten Typen abmahnten, dass ausziehende Colonien die Götterbilder der Mutterstadt in getreuen Copien mit sich nahmen, um in den neuen Wohnsitzen die alten Culte zu gründen und des alten Götterschutzes gewiss zu sein, so wird dadurch der Satz von einer stehnbleibenden Stilentwickelung oder gar von einer Erstarrung der Kunst in seiner Allgemeinheit noch keineswegs erwiesen. War es ja doch immerhin nur ein Gebiet der bildenden Kunst, wenn auch ein wichtiges, auf welches diese Einflüsse der Religion sich erstreckten, handelt es sich bei den hieratischen Schranken in der Darstellung von Götterbildern doch nur um das Grundschema, der handlungslos ruhig stehenden Bildsäule, kann es sich doch dabei nie um die Anwendung neuerfundener Arten der Technik handeln, nie um die Fortschritte in dem, was man das Machwerk nennt, oder um die Fortschritte der Naturwahrheit und Formschönheit innerhalb des Grundschemas. Solche Fortschritte sind so unmerklich, ihre Resultate liegen so sehr im Geiste und im Bedürfniss der Zeit, sie sind, möchte ich sagen, so unwillkürlich, dem Künstler, der seiner Anschauung gemäss arbeitet, selbst so unbewusst, dass kein Priesterauge sie wahrnehmen, kein Priestermachtspruch je sie hindern kann. Und beweisen uns nicht grade jene Abmahnungen durch Traumgesichte, die alten Typen der Götterbilder nicht zu ändern, dass vollkommenere Vorstellungen vorhanden waren? beweisen ferner nicht diese Traumgesichte, sofern sie nicht Künstlern, sondern Priestern und Priesterinnen erschienen, dass die vollkommeneren Vorstellungen nicht im Hirn und in der Phantasie Einzelner existirten, sondern dass sie auf anderen Gebieten der Kunst bereits zur Thatsache geworden waren? Mag man immerhin die Fortschritte der Technik, das Machwerks, der Formgebung als dem handwerksmässigen Theil der Kunst zufallend ansprechen, als Fortschritte sind sie trotzdem nicht zu läugnen. Und dass die Fortschritte auf dieser Seite der Kunst begannen, dass die griechische Kunst verhindert wurde, dem Ideal zuzustreben, ehe sie in Technik und Formgebung Meisterin geworden, dass sie durch die religiösen Schranken genöthigt wurde, ihre freiere Entwickelung auf anderen Gebieten, denen der Thier- und Menschenbildung zu suchen, auf Gebieten, auf welchen sie zum vollendeten Naturalismus hingedrängt wurde, das ist eine der grössten Wohlthaten des Genius, der über Griechenland und der griechischen Kunst waltete, denn diese Thatsache hat die griechische Kunst vor einem unklaren und überschwänglichen Idealismus bewahrt, so wie Homer's Vorbild sie vor der Hieroglyphik und der Abstrusität bewahrte.

ZWEITES CAPITEL.

Neue Anfänge, Erfindungen und Erweiterungen der Kunst.

Die Kypseloslade hat uns einer Zeit nahe gebracht, welche mannigfache Erweiterungen der Kunstthätigkeit hervorbringen, in welcher die Kunst aus dem Dunkel der Werkstätten hervortreten sollte. In diesen war eine handwerksmässige Kunstübung vom Vater auf den Sohn und Enkel fortgeerbt, und die Jüngeren hatten die Kunst in der Weise der Väter, „sie lernend von den Früheren", wie Pausanias sagt, fortgesetzt, nun treten einzelne Männer hervor, die, in selbständigerer Weise ihren Aufgaben gegenüberstehend, ihre Namen an bestimmte Entdeckungen und Erfindungen knüpften, mit denen sie eine sorgfältiger werdende Überlieferung bis auf uns gebracht hat. Allerdings waren diese Erfindungen und Entdeckungen zunächst rein technischer Art, brachten sie neue Materialien auf den Schauplatz oder lehrten deren vollkommenere Behandlung und Bearbeitung, was schon allein als Vorbereitung und Grundlage einer höheren Entwickelung ein Grosses gewesen sein würde. Jedoch sind diese Erweiterungen und Vervollkommnungen der Technik, diese Erfindungen, die, offenbar mehr dem Nachdenken als dem Zufall angehörend, auf einen regen Kunstbetrieb als ihre Veranlassung zurückschliessen lassen, nicht die einzigen Leistungen dieser Zeit, sondern es werden uns aus derselben auch bereits Künstler genannt, welche in den verschiedenen Zweigen der Bildkunst Ruhm erwarben, und welche freie Kunstschulen an die Stelle der alten Künstlergeschlechter setzten. Vielfache Förderung und Anregung mochte diese Zeit, dies Jahrhundert der Erfindungen (etwa von den 20er bis in die 50er Olympiaden) in dem zunehmenden Wohlstand der Staaten und in der Prachtliebe und dem Luxus jener Fürsten finden, welche unter dem Namen der älteren Tyrannen, bei den Gährungen und Revolutionen in den verschiedenen Staaten sich, und zwar die frühesten in den 30er Olympiaden (Kypseliden in Korinth, Orthagoriden in Sikyon) aus der Menge zur Alleinherrschaft erhoben und, sowohl um die Mittel des Volkes in Anspruch zu nehmen, wie auch um den Ärmeren Arbeit zu verschaffen und endlich, um ihre Throne mit neuem und ungewohntem Glanze zu umgeben, als freigiebige und unternehmende Förderer und Schützer der Künste in der Geschichte dastehn. Ich will hier nur beispielsweise an das vor Ol. 38 (628 v. Chr.) in Olympia aufgestellte Weihgeschenk der Kypseliden erinnern[6]). Dasselbe stellte einen stehenden Zeus dar und wird uns in der durch den Lexikographen Suidas aufbewahrten Inschrift ausdrücklich als ganz golden genannt. Andere Stellen heben die beträchtliche Grösse der Statue hervor und geben an, was sich übrigens in dieser Zeit von selbst versteht, dieselbe sei mit dem Hammer getrieben gewesen.

Wir beginnen die Künstlergeschichte dieses Zeitraums mit Nachrichten, welche sich an den Namen eines sikyonischen Töpfers Butades knüpfen, welcher in Korinth angesiedelt war. Mehre Nachrichten legen von einem alten regen Kunstbetrieb in

Korinth Zeugniss ab; in der Architektur stammen nach dem Zeugniss Pindar's die Adlergiebel der Tempel aus korinthischer Erfindung[7]), für die Malerei wird durch Plinius' Zeugniss der Anfang von Einigen nach Sikyon, von Anderen nach Korinth verlegt, was sich vielleicht den Nachrichten über Butades gegenüber vereinigen lässt; ein zweites Zeugniss für die Malerei in Verbindung eines andern über Bildkunst finden wir in der unverdächtigen Sage, dass der durch Kypselos aus Korinth vertriebene Demaratos, der nach Italien floh, von Korinth Eucheir (Wohlhand, Bildner), Eugrammos (Wohlzeichner, Maler) und Diopos (Aufseher? Architekten?) mitgenommen habe. Diesen verschiedenen Nachrichten fügen sich nun die über Butades ein, den die Sage vor Ol. 29 ansetzt, was zu bezweifeln kein Grund vorliegt. Butades soll die Plastik in Thon und die Reliefbildnerei erfunden haben. Die Künstlersage bei Plinius (35, 151) und bei Athenagoras (leg. pr. Christ. 14) erzählt hierüber: Butades' Tochter habe, um ein Bild des scheidenden Geliebten zu besitzen, den Umriss seines Schattens an der Wand mit Kohle umzogen und so die erste Silhouette gemacht, der Vater aber habe den Umriss mit Thon ausgefüllt und dieses erste Reliefporträt mit seinen übrigen Töpferwaaren gebrannt. Im Nymphäon von Korinth zeigte man bis zur Zerstörung durch Mummius ein Reliefportrait als dieses von Butades gemachte. Plinius sagt weiter, es sei eine Erfindung des Butades, Röthel zum Thon zu thun oder aus Röthelthon zu bilden, auch habe er zuerst die Firstziegel des Daches mit Masken geschmückt, die er anfangs als Basrelief (Prostypon), sodann als Hochrelief (Ektypon) formte.

Was nun die Sage von Butades' Tochter anlangt, so wird die Niemand für historische Wahrheit nehmen, es ist eine jener sinnreichen und anmuthigen Erfindungen, welche den Mangel der Urkunde über die Entstehung wichtiger Kunsterfindungen ersetzen sollen; aber auch das werden wird nicht anzuerkennen vermögen, dass Butades der Erfinder der Thonplastik war, denn wir haben gesehn, dass die selbe in Hesiod's Zeit bereits als bekannt vorausgesetzt werden muss (oben. S. 60). Es mag also auch hier, wie in manchen analogen Fällen, die erste Erfindung für eine wesentliche Vervollkommnung gesetzt sein, welche nebst der Darstellung des Thonreliefs immerhin dem Butades zugesprochen werden mag. Reducire man jedoch die Nachrichten über diesen Künstler wie man will, immer weisen sie darauf hin, dass in den 20er Olympiaden die Plastik in Thon einen neuen Aufschwung und wahrscheinlich in Folge mancher Verbesserungen eine weitere Verbreitung fand. Dies ist aber namentlich deswegen von grosser Bedeutung, weil die Thonplastik die Grundlage und Bedingung, oder wie Plinius sagt, die Mutter des Erzgusses (mater statuariae) ist, dessen Erfindung wesentlich in dieselbe Zeit fällt.

Sowie die erweiterte und vervollkommnete Plastik in Thon die grösste Erfindung der Metallarbeit vorbereitet, so wurden einige Erfindungen, welche dieselbe nicht unwesentlich fördern, fast um dieselbe Zeit gemacht.

Glaukos von Chios[8]) erfand die Löthung des Eisens, und zwar nach Eusebius' Chronik Ol. 22, die einzige directe Zeitangabe, welche wir weder bewahrheiten noch bestreiten können, denn dass Alyattes Ol. 45 ein Werk des Glaukos nach Delphi weihte, wie Herodot (I, 25) angiebt, beweist nicht für die Zeit des Künstlers, da dies nicht das einzige Beispiel von der Weihung älterer Werke ist. — Ausser der Löthung des Eisens, die bald nachher auch auf Erz übertragen sein mag, legt

eine andere Nachricht (bei Plut. def. or. 107) dem Glaukos noch weitere Verdienste um die Metallbearbeitung bei, namentlich die Erfindung des Erweichens und Härtens des Eisens durch Feuer und Wasser, was sich natürlich nicht auf die blosse Behandlung während der Bearbeitung beziehn kann. Glaukos erscheint also als das, was wir einen Techniker nennen würden, und arbeitet der eigentlichen Kunst in die Hand, jedoch war er auch als ausübender Künstler berühmt, und wir kennen wenigstens eines seiner Werke, das im Alterthum sprichwörtlich geworden war, aus zwei Beschreibungen näher. Das Werk war ein eiserner Untersatz zu einem silbernen Mischgefässe (Krater), und wird seiner Gesammtgestalt nach von Pausanias (10, 16, 1) dahin beschrieben: dass dasselbe einem abgestumpften Thurm von durchbrochener Arbeit glich, während wir über die Technik erfahren, dass alle Stücke, die Stützen wie die verbindenden Querstäbe einzeln getrieben und dann zusammengelöthet waren. Ein anderer Zeuge, Hegesandros (bei Athenäos V, p. 210 c.) berichtet, dass Reliefschmuck an diesem Geräthe angebracht gewesen sei, und zwar Darstellungen von Thieren und Pflanzen, untermischt mit solchen von Gefässen und anderen Geräthen. Obgleich diese Nachricht keineswegs die wünschenswerthe Klarheit besitzt, so werden wir uns die Thier- und Pflanzenornamente doch am besten nach Analogie der Ornamente der ältesten, s. g. phönikisirenden Vasen vorzustellen haben, und weder an Insekten noch an eine eigentliche Arabeske denken dürfen[9]). Möglich, dass diese Ornamente sich auf den Querstäben der Füsse nach bekannter Streifencomposition angebracht fanden, während den aufrechtstehenden Füssen selbst die Darstellungen von Geräthen und Gefässen zugefallen ist. Dadurch entsteht eine Ornamentik, welche nach griechischer Art wenigstens denkbar ist, während eine wirkliche Untermischung der verschiedenen Elemente, die Hegesandros angiebt, ganz ohne Analogie wäre. Aus den Worten unseres Berichterstatters scheint auch hervorzugehn, dass ein Theil dieses Reliefschmuckes beweglich und abnehmbar war, was wenigstens in später Kunst in beweglichem Reliefschmuck von Gefässen eine Parallele finden würde.

Die Haupterfindung des Glaukos, die Löthung des Eisens, sofern wir sie auf die Bronze bald übertragen denken dürfen, leistete der Darstellung grösserer Figuren nicht unwesentlichen Vorschub, mochten dieselben nach alter Weise getrieben oder nach der alsbald näher zu besprechenden Erfindung des Rhoikos und Theodoros gegossen sein. Denn dass diese samischen Künstler bei der Erfindung des Erzgusses sogleich auch im Stande gewesen wären, grosse Figuren aus einem Stücke zu giessen, ist kaum glaublich. Bei stückweisem Guss aber musste Glaukos Erfindung die besten Dienste leisten, da sie grössere Dauerhaftigkeit der Verbindung und eine feinere Vereinigung derselben ermöglicht, als die alte Methode des Nietens und Nagelns gestattet hatte. Immerhin war aber dieser erste Fortschritt in der Metallbearbeitung ein relativ geringer, der grösste und folgenreichste war die Erfindung des Erzgusses durch Rhoikos und Theodoros, die Söhne des Phileas und Telekles von Samos.

Über die Chronologie dieser alten samischen Künstler, sowie über die ihnen bei verschiedenen Schriftstellern beigelegten Werke ist vielfacher und noch nicht durchaus beendigter Streit gewesen, auf den wir hier begreiflicher Weise nicht eingehen können[10]). Die wahrscheinlichste Ansicht ist mir diejenige, welche eine mehrfache Wiederkehr des Namens Theodoros, sowie des Namens seines Vaters Telekles in der-

selben Familie annimmt, und die einander zum Theil widersprechenden Nachrichten über Werke des Theodoros auf verschiedene Künstler dieses Namens vertheilt. Die beiden Erfinder des Erzgusses Rhoikos und Theodoros gehören wahrscheinlich noch den 20er Olympiaden an, so dass die Erfindung des Erzgusses auf diejenige der Metallöthung in kurzer Zeit gefolgt wäre. Aber schon die Väter derselben, Phileas derjenige des Rhoikos und Telekles derjenige des Theodoros scheinen Künstler gewesen zu sein, was wir weniger aus der Notiz des Diodor über jene fabelhafte Apollonstatue schliessen, deren eine Hälfte Telekles in Samos gemacht haben soll, während sein Sohn Theodoros die andere in Ephesos schnitzte[11]), sondern vielmehr daraus, dass die Namen der Väter schwerlich so oft mit denen der Söhne zusammen würden angeführt werden, wenn sie nicht ebenfalls eine Stelle in der Kunstgeschichte eingenommen hätten. Möge man aber hierüber denken wie man will, gewiss ist, dass Samos, wenn nicht schon zur Zeit der Väter jener Erfinder des Erzgusses, so doch gewiss zu deren eigner Lebenszeit einen sehr bedeutenden Betrieb der Erzbildnerei besass, der sich an Grosses wagte. Zeuge Herodot's (4, 152) Erzählung von einem mächtigen Mischgefäss von Erz, welches samische Kaufleute in der 37. Olympiade (632—628 v. Chr.) nach der ersten glücklich vollendeten Fahrt nach Tartessos aus dem Zehnten ihres Gewinns (ca. 8000 Thlr.) in den berühmten Heretempel ihrer Vaterstadt weihten. Dasselbe war um den Rand mit Greifenköpfen in Hochrelief verziert, und ruhete auf drei knieenden Figuren von 7 griech. Ellen (ca 11 Fuss rheinisch) Höhe, welche wir uns vielleicht schon nach der Technik des Rhoikos und Theodoros gegossen denken dürfen. Ein so gewaltiges Gefäss, welches um so interessanter erscheint, da unter den Werken des Theodoros, wenngleich wahrscheinlich erst des jüngeren, ein ähnliches von Silber angeführt wird, und Figuren von einer solchen Grösse lassen mit Sicherheit schliessen, dass die Erzbearbeitung auf Samos schon lange heimisch war, und schwerlich wird sich läugnen lassen, dass in der passend gewählten knienden Stellung der Telamonen des Kraters ein lautredendes Zeugniss für die freiere Entwickelung der Kunst ausserhalb des Kreises des Tempelbilder vorliegt, ein Zeugniss, mit welchem Diejenigen ihre Theorie in Einklang zu bringen suchen mögen, welche von dem Jahrtausend der Kunsterstarrung in Griechenland reden. Nehmen wir nun an, dass Rhoikos und Theodoros einem Künstlergeschlecht angehörten, und beachten wir wohl, dass ihre Erfindung sich fast wie unmittelbar derjenigen des Glaukos von Chios anschliesst, so werden wir uns geneigt fühlen, die Erfindung des Erzgusses als ein Resultat des Nachdenkens und bewusster Absicht, nicht als dasjenige des Zufalls anzusprechen. Leider wird uns nichts Näheres über die Art des Gusses, welchen unsere beiden Künstler anwandten, berichtet, jedoch ist es kaum glaublich, dass dieselben sogleich die vollkommenste Technik gefunden und erreicht haben. Diese ist bekanntlich der Gesammtguss hohler Statuen über einen feuerfesten Kern, diejenige Gussart, welche auch wir in der Regel anwenden, und welche die Alten in der bewunderungswürdigsten Vollkommenheit ausübten. Eher dürfen wir annehmen, dass Rhoikos und Theodoros sich auf den massiven Guss beschränkten, welcher für kleine Figuren (sigilla) im Alterthum dauernd in Anwendung blieb, und dass sie grössere Werke, namentlich bei bewegter Stellung nicht im Ganzen, sondern in Stücken gossen, welche später zusammengelöthet wurden, ein Verfahren, welches die Alten bei Kolossen anwandten und welches für solche, wie

z. B. die Bavaria in München auch von uns beibehalten ist. Der Hohlguss empfiehlt sich durch die grösste Ersparung des Materials sowie durch die Leichtigkeit der Werke, welche deren Haltbarkeit bedingt, setzt aber auch dem gleichmässigen Fluss des zwischen Kern und Mantel dünne sich vertheilenden Erzes die grössten Schwierigkeiten entgegen, welche nur durch die feinsten Berechnungen überwunden werden können. Der Vollguss ist ungleich weniger schwierig, dafür aber auch ungleich kostspieliger, und liefert Werke von enormem Gewicht, welche, namentlich wenn sie aus einzelnen Theilen zusammengelöthet sind, der Zerstörung weit leichter anheimfallen, als die hohlgegossenen Statuen.

Über Werke der beiden samischen Erzgiesser erfahren wir nicht Viel. Von Rhoikos sah Pausanias (10, 38, 3) bei dem Heiligthum der Artemis in Ephesos eine weibliche Statue, „welche die Ephesier als Nyx (Göttin der Nacht) bezeichneten", wie sich Pausanias mit kluger Vorsicht ausdrückt, denn schwerlich war diese Göttin wirklich gemeint. Diese Statue war sowohl dem Stile nach alterthümlich wie der Arbeit nach roh, alterthümlicher und roher als ein ehernes Athenebild in Amphissa, mit welchem Pausanias sie vergleicht, und von dem er die, ausdrücklich auch von ihm als unhaltbar bezeichnete, Sage angiebt, dass es aus der troischen Beute stamme. Es ist freilich nicht überliefert, aber sehr wohl denkbar, dass wir in dieser weiblichen Statue den ersten Versuch oder einen der ersten Versuche in der neuerfundenen Technik vor uns haben, mag nun Rhoikos dieselbe selbst als Weihgeschenk und Andenken seiner Erfindung aufgestellt haben, oder mag sie sonst in den Besitz des ephesischen Heiligthums gekommen sein; die Alterthümlichkeit, welche sich besonders in der steifen Haltung ausgesprochen haben wird, und die Rohheit der Technik würden sich aus dieser Annahme vollkommen erklären. Jedenfalls darf man aus dieser Statue, und daraus, dass sie alterthümlicher erschien als die amphissäische Athene, nicht ein Argument für die Erstarrung der Kunst hernehmen, schon Pausanias sah klarer als diejenigen, welche dies thun, indem er die angebliche troische Herkunft des Bildes verwirft und aus dessen grösserer Vollendung auf die spätere Entstehung schliesst. Von den Werken des Theodoros (des älteren) ist uns keines in beglaubigter Weise überliefert. Denn eine Statue, welche des Künstlers eigenes Porträt darstellen sollte, und an dem ausser der (gewiss schwer zu constatirenden) Ähnlichkeit besonders die Feinheit der Technik und die Sauberkeit der Arbeit gerühmt wird, ist, wenn nicht überhaupt für apokryphisch zu halten jedenfalls mit ungleich grösserer Wahrscheinlichkeit einem jüngeren Theodoros zur Zeit des Krösos (bis Ol. 48, 3 = 545 v. Chr.) zuzuschreiben, der im Übrigen mehr als Goldschmied und Verfertiger kunstreich verzierter Geräthe und Gefässe erscheint, und neulich als ein antiker Benvenuto Cellini bezeichnet worden ist[12]. Von seinen Werken, die hier kurz mit anzuführen erlaubt sein wird, kennen wir namentlich ein sibernes Mischgefäss von 600 Amphoren (198,000 berliner Quart) Gehalt, das Krösos nach Delphi weihte, und das Herodot „ein nicht gewöhnliches Stück Arbeit" nennt, sowie ein zweites dergleichen von Gold, welches sich (nach Amyntas bei Athenäos 12, 514 f.) in den Gemächern der Perserkönige befand. Der feineren Goldschmiedekunst dagegen gehört ein goldener Weinstock mit Trauben von eingelegten Edelsteinen und eine ebenfalls goldene Platane, welche neben dem zuletzt genannten Krater im Besitze der Perserkönige waren[13]. Obgleich die Nachrichten über diese Werke aus späten Quellen stammen, haben wir

doch keine Ursache sie zu bezweifeln; bietet uns doch ein Fragment der kleinen Ilias des Lesches von Lesbos, welche einer früheren Zeit angehört (Ol. 30 etwa) eine Parallele in einem Werke des Hephästos, einem goldenen Weinstocke, welchen Zeus dem Tros für den ihm geraubten Ganymedes zum Geschenk gemacht haben soll[14]). Das ist ein unverwerflicher Beleg für die Echtheit der Werke des Theodoros, da, wir wiederholen es, kein Dichter dergleichen aus dem Nichts erfinden kann. Als noch ein Goldschmiedewerk des Theodoros würden wir endlich den berühmten Ring des Polykrates anführen, wenn es feststünde, welcher Art die Arbeit des Künstlers an demselben gewesen und dass nicht diese Arbeit nebst dem ganzen Ringe in's Gebiet der Fabel gehört[15]). Doch genug von diesem jüngeren Theodoros und seinen Werken, die unsere Betrachtung der Entwickelungen der Kunst zunächst nicht berühren, vergegenwärtigen wir uns vielmehr, nachdem wir die Plastik in Erz durch die Erfindung des Gusses die erste Stufe der Vollendung haben erreichen sehn, die Erhebung einer zweiten Technik, die neben dem Erzguss die grösste Rolle zu spielen berufen war, die Sculptur in Marmor.

Es ist der Ruhm des weinreichen Eilandes Chios, den Marmor zuerst in den Kreis der eigentlichen künstlerischen Bearbeitung gezogen zu haben, und zwar können wir die 30er Olympiaden als den Zeitpunkt bezeichnen, wo dies durch den Bildhauer Melas geschah. Wir erfahren diese Thatsache beiläufig — gleichsam zufällig aus einer eingeschobenen Notiz des Plinius. Derselbe hatte (36, 11) die kretischen Dädaliden Dipoinos und Skyllis, die ersten weitberühmten Marmorarbeiter auch die ersten schlechthin genannt, als er seinen Irrthum, vielleicht aus der Einsicht einer andern Quelle, gewahr wurde, und den Zusatz einschob: „zur Zeit, als diese lebten, war bereits auf der Insel Chios der Marmorbildner Melas gewesen, sodann dessen Sohn Mikkiadas und darauf sein Enkel Archermos, dessen Söhne Bupalos und Athenis in der Kenntniss dieses Kunstzweiges sogar hochberühmt waren zur Zeit des Dichters Hipponax, von dem es feststeht, dass er Ol. 60 (540 v. Chr.) lebte.“ Nach richtiger Berechnung des Menschenalters zu 30 Jahren fällt demnach der Urahn Melas in die 30er Oll. (zwischen 660 etwa und 630 v. Chr.).

Wenn wir diese Künstler die ersten Marmorarbeiter genannt haben, und in Bezug auf Melas von dem Beginn der Marmorsculptur in den 30er Oll. reden, so ist dies nicht so zu verstehn, als wollten wir damit behaupten, dieser Künstler habe überhaupt zuerst versucht, aus einem Marmorblock eine Figur zu hauen. Das sagt weder Plinius noch ist es an sich denkbar, da wir für die Sculptur in Stein, wenngleich nicht in Marmor, in den mykenäischen Löwen ein Zeugniss aus dem höchsten Alterthum besitzen, welches, obgleich selbst nur aus gröberem Kalkstein bestehend, um so mehr für frühere Bearbeitung des Marmors redet, je mehr sich der in Griechenland so weitverbreitete und so leicht zu gewinnende Marmor neben jedem anderen Gestein zur Bearbeitung darbot. Auch ist es wohl unzweifelhaft, dass die ersten rohen Versuche der Marmorsculptur historisch nicht bemerkt und verzeichnet wurden, da in ihnen nicht ein völlig Neues plötzlich auftrat, wie dies im Erzguss der Fall war. Nur sollte man für das Uralterthum der Marmorsculptur nicht jene schon oben (S. 42) erwähnten kleinen äusserst rohen Figürchen geltend machen wollen, die in nicht unbeträchtlicher Anzahl in verschiedenen Gegenden Griechenlands gefunden worden sind. Denn abgesehn davon, dass diese Statuetten von kaum menschlicher Gestalt (von denen

eine Probe bei Müller Denkmäler der alten Kunst Taf. 2) schwerlich überhaupt der griechischen Bildnerei angehören, sondern wahrscheinlich fremden Stämmen der ersten Urzeit, ist ein grosser Unterschied zwischen der Darstellung eines solchen allerrohesten Idols von 6—9 Zollen aus einem beliebigen Marmorsplitter und demjenigen, was wir als Marmorsculptur im eigentlichen Sinne betrachten, und wovon wir erwarten können, dass es historisch überliefert worden sei. Wir meinen die Darstellung von Gestalten, welche den aus Holz geschnitzten, aus Metall getriebenen oder aus Thon modellirten, z. B. als Tempelbilder sich an die Seite stellen konnten, d. h. zunächst Figuren von ansehnlicher Grösse und von einer nicht mehr ganz rohen Arbeit, welche das Brechen und künstliche Gewinnen der passenden Blöcke und eine das Material beherrschende Technik voraussetzen. Verstehn wir die Notiz des Plinius über die Künstler von Chios in dieser Weise, wie sie unstreitig nicht nur verstanden werden kann, sondern verstanden werden muss, so wird schwerlich ein Grund vorliegen, dieselbe ihrem wesentlichen historischen Gehalte nach zu bezweifeln.

Welcher Art die Leistungen des Melas und des Mikkiades waren, vermögen wir nicht nachzuweisen, da wir von ihnen nur die Namen kennen. Möglich, dass uns in den sehr alterthümlichen, steif dastehenden Apollonstatuen, deren wir Exemplare aus Thera, Naxos, Delos und Tenea besitzen, und von denen wir die relativ vollendetste, den Apollon von Tenea weiter unten näher betrachten werden, Muster von der Arbeit dieser Künstler oder ihrer Zeitgenossen erhalten sind. Denn dass die neubegründete Technik sich sehr rasch nach allen Seiten hin verbreitete, kann wohl keinem Zweifel unterliegen. Auch in Bezug auf den dritten Künstler in dieser Reihe, Archermos, sind wir über den Namen hinaus auf die einzige Nachricht beschränkt, (Schol. Arist. Av. 473), das er die Siegesgöttin geflügelt dargestellt habe. Ungleich reicher fliessen unsere Quellen über die jüngsten der chiischen Meister, Bupalos und Athenis, von denen Plinius aussagt, dass ihr Material der parische, Lychnites genannte Marmor war, der weniger durch seine Weisse als durch sein feines Korn ausgezeichnet ist, und dass sie in ihrer Kunst bereits Ruhm erworben haben. Aus ihrem Leben, oder genauer aus dem des berühmteren Bruders Bupalos wird uns berichtet, dass sie mit dem Dichter Hipponax in Streit gerathen seien. Plinius erzählt diese Geschichte in folgender Weise: Hipponax sei auffallend hässlich gewesen, weshalb die Künstler in übermüthigem Scherze sein Bild zum Gespött ausgestellt haben. Dies habe den Dichter so erbittert, dass er die ganze beissende Schärfe seiner berühmten Spottjamben gegen die Künstler losgelassen, und sie nach der Meinung Einiger bis zur Verzweiflung und zum Selbstmorde getrieben habe. Diesem letzten Zusatze widerspricht nun freilich Plinius selbst, aber, obgleich auch ein anderer Zeuge, Suidas der Lexikograph, von Spottbildern des Bupalos auf Hipponax berichtet, so bleibt es zweifelhaft, ob nicht die ganze Geschichte eine Fabel sei, welche aus der Hässlichkeit des Hipponax einerseits und der Thatsache seiner Verfeindung mit den Künstlern andererseits zusammengesetzt worden ist. Und zwar besonders deswegen, weil nach anderen Nachrichten der besten Art (Hippon. fragmm. p. 12, 39 ed. Welcker) der Grund der Feindschaft darin lag, dass Bupalos dem Dichter seine Tochter zur Ehe zu geben sich weigerte. Wir glauben diese Version um so mehr vorziehn und für die echte halten zu müssen, da die ganze Nachricht über das Bild des Hipponax oder die Bilder, welche Bupalos und Athenis von demselben in maliciöser Absicht

gemacht haben, man beleuchte sie wie man will, kaum glaublich für diese Zeit klingt. An absichtliche Karrikatur wird zunächst gewiss nicht zu denken sein, aber selbst eine genaue Porträtdarstellung, welche vermöge der Hässlichkeit des Porträtirten zum Gespött werden konnte, würde ohne Analogie in der älteren Kunst dastehn, der wir, wenn wir an die mangelhafte Entwickelung der Gesichtsbildungen denken, wie sie uns noch in den etwa gleichzeitigen äginetischen Giebelstatuen vorliegen, zur Zeit des Bupalos schwerlich das Vermögen oder auch nur die Absicht einer genauen Porträtdarstellung eines hässlichen Individuums zutrauen dürfen.

Glücklicher Weise sind wir in Betreff der Arbeiten unserer chiischen Künstler nicht auf die Nachrichten über das zweifelhafte Spottporträt des Hipponax beschränkt, sondern wir besitzen Notizen über mehre Werke derselben, von welchen uns einige bei aller trockenen Kürze doch zu weiteren Schlüssen über die Kunst der beiden Brüder berechtigen. Bei den Werken von ihrer Hand auf Delos, welche Plinius in der oben angeführten Stelle erwähnt, ohne sie zu beschreiben oder ihren Gegenstand anzugeben, ist dies allerdings kaum der Fall, denn aus dem Zusatz unseres Berichterstatters, dass die Künstler ein Gedicht des stolzen Inhalts: „Nicht nur durch seine Weinstöcke ist Chios berühmt, sondern auch durch die Werke der Söhne des Archermos" daruntergesetzt haben, können wir nur auf ihren Ruhm schliessen, sofern Künstlerstolz ohne Künstlerschätzung kaum denkbar ist. Auch die Nachricht von einer Statue des Artemis in Lasos auf Kreta oder in Iasos in Karien (Plin. 4, 59) bringt uns nicht viel weiter, und die Notiz über ein auf Chios selbt befindlich gewesenes hoch aufgestelltes Gesicht derselben Göttin, welches den Eintretenden traurig, den Herausgehenden heiter anzublicken schien, ist, wenn nicht fabelhaft, so doch zu unbestimmt, um uns weitere Schlüsse zu ermöglichen. Charakteristischer erscheint es schon, dass von Bupalos allein mehre weibliche Gewandstatuen hieratischer Art, und nur solche angeführt werden, nämlich bekleidete Chariten im Nemesis-Heiligthum zu Smyrna sowie (später) in Attalos' von Pergamos Besitz, und die Tyche oder Stadtgöttin von Smyrna, welche den Polos (die Himmelsscheibe) auf dem Haupte und das Horn des Amalthea (Füllhorn) im Arme trug (Paus. 4, 30, 4).

Am wichtigsten aber erscheint, was Plinius berichtet, dass man in Rom an allen Bauten des Augustus und namentlich im Giebel des palatinischen Apollotempels Werke von der Hand der beiden alten Meister von Chios sah. Denn diese Nachricht lässt uns nicht allein auf eine relativ bedeutende Entwickelung der Kunst, sondern auf eine bestimmte Art der Entwickelung, die architektonische Sculptur, schliessen. Man hat den ersteren Schluss freilich angefochten und die Verpflanzung der alten Werke des Bupalos und Athenis aus Griechenland nach Rom als eine blosse Grille, eine archaische Liebhaberei des Augustus angesprochen, aber gewiss mit Unrecht, indem eine solche Liebhaberei bei wirklich ganz unentwickelten, rohen und hässlichen Werken schwerlich denkbar ist, um so weniger, als sie, mit Werken der Architektur verbunden, öffentlich aufgestellt wurden. Aber sei dem wie ihm sei, das wird man niemals läugnen können, dass in Plinius' Nachricht von Giebelbildwerken, von ursprünglich architektonischen Sculpturen die Rede ist. Denn andere lassen sich in Giebeln vernünftiger Weise nicht aufstellen, und würden sicherlich einen anderen und passenderen Platz gefunden haben. Waren aber diese Bildwerke der chiischen Meister ursprünglich für das Giebelfeld eines Tempels gemacht, so erhalten wir dadurch nicht allein eine

erste Nachricht über die Aufstellung von Statuen in dem Tympanon der Tempel, sondern wir müssen mit zwingender Nothwendigkeit auch annehmen, dass Bupalos und Athenis fähig waren, den menschlichen Körper in sehr verschiedenen Stellungen zu bilden. Denn die Form des Giebelfeldes, das flache, langgestreckte Dreieck fordert in der Mitte höhere, also stehende, an den Enden niedrigere Gestalten, denke man diese kniend, kauernd, sitzend, liegend. Aber nicht allein dieses lernen wir aus Plinius' Worten, sondern auch ferner noch, dass die Kunst des Bupalos und Athenis, welche sich an die Aufstellung von ganzen Figurenreihen wagte, technisch so weit gediehen war, dass sie die Schwierigkeiten des Materials zu überwinden wusste, und geistig fortgeschritten genug, um die Composition von Gruppen grösseren Umfangs und streng gesetzmässiger Gliederung zu unternehmen. Wie Viel das voraussetzt, wird jeder kunstverständige Leser sich selber sagen.

Nur im Vorbeigehn gedenken wir eines anderen technischen Fortschrittes der Marmorbearbeitung, welcher allerdings nur der Architektur, nicht der Bildnerei zu Gute kam, aber immerhin für die Regsamkeit der Kunst in dieser Zeit Zeugniss ablegt. Wir meinen das Sägen des Marmors, um aus demselben Dachziegel herzustellen, welches nach der gewöhnlichen auf Pausanias beruhenden Angabe von Byzes von Naxos, wahrscheinlicher aber von dessen Sohn Euergos um die 50. Olympiade erfunden wurde [16]).

Wir gelangen sodann, mit Übergehung einiger unsicheren und für uns bedeutungslosen Künstlernamen zu denjenigen Künstlern, von denen Plinius sagt, sie haben durch Marmorsculptur zuerst Ruhm erworben, und welche uns ausserdem besonders als die ältesten uns bekannten Gründer einer Schule, und zwar einer Schule ausserhalb des eigenen Geschlechts, ja ausserhalb der eigenen Heimath, von besonderem Interesse sind. Wir meinen die kretischen Dädaliden Dipoinos und Skyllis. Die Zeit derselben wird von Plinius (36, 9) sehr genau so bezeichnet: sie sind geboren als noch der Meder herrschte und ehe Kyros auf den persischen Thron gelangte, das ist vor der 50. Olympiade (vor 500 v. Chr.), eine Angabe, welche durch eine von O. Müller aus armenischen Quellen entnommene Notiz, dass Kyros unter der Beute des Krösos, Ol. 58, 3, Statuen von Dipoinos und Skyllis erwarb, bestätigt wird.

Diese Künstler nun, deren Chronologie so fest beglaubigt ist, heissen in anderen Quellen Schüler des Dädalos. Anstatt aber diese Angabe einfach dahin zu verstehn, dass dieselben aus einem kretischen Dädalidengeschlecht entsprossen sind, hat man dieselbe im wörtlichen Verstande vertheidigen wollen, und zu dem Zwecke ein Mittel angewandt, mit dem man schon bei einem einzelnen Künstlernamen sehr vorsichtig sein muss, welches aber bei einem Künstlerpaar so gut wie ganz ausgeschlossen bleiben sollte. Wir meinen die Verdoppelung der Namen, die Voraussetzung zweier Dipoinos und zweier Skyllis, von denen ein Paar in die Zeit des Dädalos hinauf, das andere in die Zeit des Krösos herabgesetzt wird. Eine solche Voraussetzung ist hier um so unrichtiger, je weniger Dipoinos und Skyllis Gattungsnamen wie Dädalos, Eucheir, Eupalamos, Eugrammos und vielleicht Smilis sein können, weshalb wir dieselbe auf sich beruhen lassen und unsere Aufmerksamkeit auf die einzigen historischen Künstler dieses Namens, diejenigen der 40er und 50er Olympiaden concentriren. Auffallender Weise ist keine Spur von der Thätigkeit dieser Künstler in ihrem Vaterlande, sondern der Schauplatz ihrer Wirksamkeit, so weit wir dieselbe kennen, ist die Peloponnes, besonders Sparta, während nach Plinius auch Ambrakia,

Argos, Kleonä, Sikyon voll von ihren, uns zum Theil einzeln bekannten Werken waren. Plinius also nennt Dipoinos und Skyllis die ersten Marmorbildner, welche Ruhm erwarben, was sich mit der Angabe über die in die 60er Ol. gehörenden Bupalos und Athenis vollkommen verträgt. Ihr Material als Sculptoren war derselbe parische Lychnites, dessen sich die Künstler von Chios bedienten, und den wir bis in die Zeit Kimon's und der unmittelbaren Vorläufer des Phidias vorzugsweise auch zu architektonischen Sculpturen verwendet finden. Aus diesem Marmor waren die Statuen des Apollon, der Artemis, des Herakles und der Athene, welche die Künstler für Sikyon arbeiteten, und welche höchst wahrscheinlich eine den Raub des delphischen Dreifusses darstellende, folglich durch eine lebhafte Handlung verbundene Gruppe bildeten. Aus Marmor scheint auch die Athene in Kleonä gewesen zu sein, die Pausanias (2, 15, 1, als ἄγαλμα, nicht als ξόανον) anführt.

Aber unsere Künstler waren nicht allein Marmorarbeiter, sondern erscheinen auch als Begründer oder Anfänger derjenigen Technik, durch welche die grosse Blüthezeit der phidiassischen Kunst ihre erhabensten Wunderwerke schuf, der Goldelfenbeinplastik. Allerdings erscheint diese bei Dipoinos und Skyllis noch weit entfernt von einer principiellen Durchbildung und Vollendung; aber eben deshalb sind ihre Leistungen in derselben von dem grössten Interesse, weil sie die erste Stufe darstellen, an welche sich eine zweite durch Smilis von Ägina und die Schüler von Dipoinos und Skyllis anschloss, so dass wir die Entwickelung dieses neuen Kunstzweiges verfolgen können. Aber auch bei seinem ersten Auftreten erscheint er nicht ohne Verbindung mit früher Geübtem; vielmehr entwickelt er sich ganz consequent aus der Holzschnitzerei und aus der Verbindung von Gold und Elfenbein mit dem Holze in Reliefcompositionen, wie der der Kypseloslade, die uns rückwärts wieder auf die mit edlen Stoffen verzierten Mobilien der homerischen Zeit weist. Das wichtigste Werk der kretischen Meister, an welchem wir die Keime dieser chryselephantinen Technik finden, war eine in Argos im Dioskurentempel aufgestellte Gruppe. Dieselbe stellte die Dioskuren Kastor und Polydeukes zu Ross nebst ihren Geliebten Hilaeira und Phoibe und ihren Söhnen Anaxis und Mnasinos dar. Die Bilder waren von gewöhnlichem Holz und von Ebenholz geschnitzt, ebenso die Rosse, aber Einiges war, wie Pausanias sagt, von Elfenbein eingelegt. Von Holz, wahrscheinlich ebenfalls unter Hinzufügung von Elfenbein, war auch eine Statue der Artemis in Sikyon, während die Statuen, welche * Kyros aus Krösos' Beute gewann, ein Herakles, ein Apollon und eine Artemis aus vergoldetem Erz bestanden haben sollen, was allerdings auffallend klingt, aber mit Grund nicht bezweifelt werden kann. Unbekannt ist uns das Material eines in Tiryns aufgestellten Herakles, und ganz unklar die Notiz über eine später in Constantinopel befindliche Athenestatue, angeblich aus Smaragd[17]). Über den Stil der Künstler sind wir direct nicht unterrichtet, und aus ihren Werken lässt sich ebenfalls nicht viel schliessen, nur etwa, dass die Verschiedenheit der Materialien eine ausgedehnte technische Fertigkeit, und die Gruppencomposition, wie bei Bupalos und Athenis, im Formellen wie im Geistigen eine nicht unbeträchtliche Entwickelung voraussetzt, falls man nicht auch noch auf die Thierbildungen ein specielles Gewicht legen will.

Indem wir die Entwickelung der Goldelfenbeintechnik zunächst verfolgen, müssen wir, ehe wir der Schule dieser Meister, zugleich der ersten, welche wir kennen, uns zuwenden, hier einen Künstler besprechen, bei welchem dieselbe schon in ungleich

weiterer Vollendung auftritt, als bei Dipoinos und Skyllis. Dieser Künstler ist Smilis von Ägina. Auch er wird (von Pausan. 7, 4, 4) Genoss des Dädalos genannt, woraus man, da eine nicht unwahrscheinlich klingende Combination den Künstler in die Zeit der ionischen Wanderung hinaufzurücken schien, während zugleich seine Thätigkeit in den 50er Olympiaden unbestreitbar ist, Veranlassung nahm, einen doppelten Smilis wie zwei Dipoinos und Skyllis zu statuiren. Man glaubte sich hiezu um so mehr berechtigt, da der Name des Künstlers als ein bedeutsames von dem Worte „Schnitzmesser" (*σμίλη*) abgeleitetes Appellativ erscheint, und man ging so weit, in Smilis den Collectivrepräsentanten der äginetischen, wie in Dädalos den der attischen und kretischen Bildschnitzer zu erkennen. Doch beweist hiefür weder der bedeutsame Name, da dergleichen bei völlig historischen Personen, wie z. B. bei einem späteren Künstler Dädalos und in der Litteraturgeschichte bei Tisias vorkommt, der sich Ol. 40 Stesichoros, der „Chorsteller" nannte, weil er einen beim Gesange stillstehenden statt des tanzenden Chors einführte, noch können die oben berührten Combinationen darauf Anspruch machen, mehr als scheinbar zu sein, während die Thätigkeit des Smilis von Ägina, den wir als eine historische Person auffassen, aus den 50er und dem Anfang der 60er Olympiaden beglaubigt ist[18]). Dieser Smilis von Ägina, Eukleides' Sohn, von welchem ein Tempelbild der Here auf Samos, wahrscheinlich dasjenige in dem von Rhoikos und Theodoros neu erbauten Tempel, ferner Horen von Gold und Elfenbein im Heretempel von Olympia und ein Herebild in Argos angeführt werden, ist bedeutender Holzschnitzer und Goldelfenbeinbildner, und zwar der erste, der, wie es scheint, diese Technik so weit vollendete, dass bei seinen Werken, namentlich bei den auf Thronen sitzend dargestellten Horen in Olympia der Holzkern der Statue dem Auge ganz entzogen und die Formgebung durchaus auf das Elfenbein und Gold übertragen war, während Dipoinos und Skyllis dem Holze erst einzelne Theile von Elfenbein anfügten. Leider können wir über den Stil dieses Künstlers nicht näher urteilen, denn da er uns als eine einzelne historische Person gilt, so dürfen wir den Ausdruck „äginetische Arbeit" (*ἐργασία Αἰγιναία*) schwerlich auf ihn beziehn. Als die Eigenthümlichkeit dieser äginetischen Arbeit wird uns angegeben, dass die Statuen mit geschlossenen Füssen standen, woraus man weiter gefolgert hat, dass ihr Vorzug nur in feiner Detailarbeit bestanden haben könne, im Gegensatze zu der in der Composition lebendigeren dädalisch attischen Kunst mit schreitenden Statuen. Mag an diesem Schlusse sein, was man annehmen will, jedenfalls passt die Angabe nur auf die allerälteste Kunst Äginas, nicht auf Smilis, auf den auch die alterthümlich drapirte Herestatue, welche auf samischen Münzen erscheint (Müller Denkm. 2, 8), zurückzuführen, kein wirklich haltbarer Grund vorhanden ist.

Wir haben schon oben darauf hingewiesen, dass die kretischen Dädaliden Dipoinos und Skyllis die ersten Künstler waren, welche unseres Wissens eine feste Schule ausser dem eigenen Geschlechte gründeten, und zwar in Sparta, welches den Mittelpunkt der Thätigkeit beider Meister in der Peloponnes gebildet zu haben scheint und wahrscheinlich ihr hauptsächlicher Aufenthaltsort war. Diese spartanische Schule des Dipoinos und Skyllis, von welcher wir durch drei Stellen des Pausanias (6, 19, 5., das. §. 9 und 5, 17, 1) und deren kritische Behandlung und Herstellung[19]) Kunde erhalten, bietet in manchem Betracht Interesse. Ihre ersten beiden Glieder sind die spartanischen Künstler Hegylos und Theokles, Vater und Sohn, welche zusammen

für das Schatzhaus der Epidamnier in Olympia eine grössere Statuengruppe arbeiteten, welche uns an die Dioskurengruppe ihrer Meister erinnert. Sie stellte das Hesperidenabenteuer des Herakles dar und bestand ausser diesem aus Atlas, der die Himmelskugel trug, den von der Schlange umwundenen Baum und den später in das Heräon geweihten Hesperiden. Pausanias giebt als Material Cedernholz an; dass diesem Elfenbein und wahrscheinlich auch Gold angefügt gewesen sei, wird kaum bezweifelt werden können. Die dritte und vierte Stelle in dieser Schule nehmen die spartanischen Brüder Dorykleidas und Dontas ein, welche in dem Schatzhause der Megarer in Olympia ebenfalls eine grosse Gruppe heroischen Gegenstandes aus Cedernholz bildeten, welchem, wie hier Pausanias ausdrücklich angiebt, Gold beigefügt war. Diese Gruppe, welche uns auch das zweite Schülerpaar des Dipoinos und Skyllis in Technik und Gegenständen auf dem Wege der Meister zeigt, stellte dar den Kampf des Herakles mit Acheloos im Beisein des Zeus und der Deïaneira sowie des Ares, der dem Acheloos zu Hilfe kam, und der Athene, welche für Herakles kämpfte. Dem zweiten dieser Brüder gehören auch Statuen des Zeus und der Here mit (wahrscheinlich) Ares im Heräon zu Olympia, dem ersteren, Dorykleidas, die Statue der Themis, als Mutter der Horen, die ebendaselbst zusammen mit den Horen von Smilis aufgestellt, und wie diese und die eben angeführten Statuen des Bruders von Gold und Elfenbein waren. Über den Stil dieser Künstler können wir nur sagen, dass Pausanias ihre Werke nebst anderen von nicht bekannten Künstlern zu den „allerältesten“ rechnet, was vernünftiger Weise nur auf die im Heräon von Olympia aufgestellten Werke bezogen werden kann[30]). — Zu diesen spartanischen Schülern der kretischen Meister gesellt sich noch ein Künstlerpaar von unbekanntem Vaterlande, Tektäos und Angelion, welche mehr als durch eine nur einmal erwähnte Athenestatue (Athenag. l. p. Christ. 14) und eine Statue des Apollon von der Mehre berichten, dadurch für die Kunstgeschichte Bedeutung haben, dass bei ihnen wieder der grosse Kallon von Ägina lernte, von dem wir unten handeln werden. Der Apollon, von dem späte und ganz freie Nachbildungen auf Münzen (Müller Handb. §. 86, 2. 3) und auf einer Gemme (Millin Gal. myth. 33, 474) vorhanden sind, trug auf der linken Hand die Chariten, davon die eine die Lyra, die zweite die Flöte, die dritte die Syrinx hielt, und hatte in der Rechten den Bogen. — Endlich gehört der Schule des Dipoinos und Skyllis noch ein einzelner nicht spartanischer Künstler, Klearchos von Rhegion in Unteritalien an, welcher ein beim Tempel der Athene chalkioikos in Sparta aufgestelltes Standbild des höchsten Zeus (*Ζεὺς ὕπατος*) ganz nach der ältesten Technik aus getriebenen und zusammengenieteten Erzplatten verfertigte. Diese ganz alterthümliche Technik hat schon Pausanias veranlasst, das Bildwerk zu den allerältesten zu rechnen und über die Erfindung des Erzgusses hinaufzudatiren, weshalb er auch angiebt, Klearchos sei nach Einigen Schüler des Dädalos. Einen gleichen Schluss haben auch neuere Forscher gemacht und dadurch noch zu begründen geglaubt, dass Dipoinos und Skyllis nicht Erzarbeiter waren. Aber dies ist so wenig ausgemacht, da die Statuen der Meister, die aus Krösos' Besitz in den des Kyros übergingen, von vergoldetem Erz gewesen sein sollen, wie der Schluss an sich haltbar ist, da der Schüler in anderen Materialien arbeiten kann als der Meister, und da die Erfindung einer neuen Technik noch nicht das völlige Aufhören der älteren bedingt. Wer kann sagen, was für Gründe, vielleicht religiöser Art, Klearchos haben mochte,

sein Weihgeschenk in der ältesten Weise zu machen; jedenfalls muss die Angabe, er sei Schüler der kretischen Meister gewesen, wohlbegründet gewesen sein, sonst hätte sie Pausanias, der selbst den Trugschluss machte, sicher nicht überliefert.

Wir dürfen Sparta nicht verlassen, ohne einen dort einheimischen bedeutenden, wenigstens nicht selten genannten Künstler, Gitiadas, erwähnt zu haben, dessen Chronologie festzustellen freilich bisher vergeblich versucht worden ist, der aber aller Wahrscheinlichkeit nach eher in diese als in die folgende Periode gehört[21]). In Amyklä, unfern von Sparta, waren, angeblich als Siegesdenkmale des ersten messenischen Krieges, drei goldene Dreifüsse aufgestellt, unter denen Götterstatuen standen. Einer von diesen mit der Statue der Persephone wurde als Werk des Kallon von Ägina genannt, den wir im vierten Capitel kennen lernen werden, die beiden anderen mit den Statuen der Aphrodite und der Artemis waren Arbeiten des Gitiadas von Sparta. Näheres wird uns über dieselben nicht berichtet. Dies ist jedoch der Fall bei einem anderen Werke des Gitiadas, welches vor Kurzem schon berührt wurde. Der Tempel der Athene chalkioikos sowie das in demselben aufgestellte Bild der Göttin war von Gitiadas, der uns ausser als Architekt und Bildner noch als dorischer Hymnendichter genannt wird. Tempel und Bild, sagt Pausanias, waren von Erz, d. h. nach dem schon früher Besprochenen, mit Erz bekleidet, und auf diesem Erz fanden sich Reliefe, deren Inhalt uns Pausanias leider noch summarischer angiebt als andere ähnliche Figurenreihen. Wir erfahren nur, dass in diesen Reliefen viele Thaten des Herakles, mehre Begebenheiten aus der Sage der Dioskuren, ein Zug aus dem Perseusmythus und einige Göttergeschichten, unter ihnen Athenes Geburt dargestellt waren. Selbst der Ort dieser Reliefe ist zweifelhaft. Natürlich denkt man zuerst an die Wände des Tempels; neuerdings aber ist auf spartanischen Münzen ein altes Atheneidol nachgewiesen, in dem mit grosser Wahrscheinlichkeit eben die Athene chalkioikos erkannt wird[22]). Dieses hermenartig auslaufende Idol ist in seiner unteren Hälfte in eine Reihe horizontaler Streifen abgestheilt, die sich als Träger jener Reliefe vollkommen zu eignen scheinen. Dieselben würden in diesem Falle gleichsam als Stickereien auf dem Gewande der Göttin zu betrachten sein, ähnlich wie an der nachgeahmt alterthümlichen Athenestatue des dresdner Museums (unten Fig. 27), ein vorn herablaufender Gewandstreifen mit Scenen der Gigantomachie in Reliefen, die ebenfalls als Stickerei aufzufassen sind, verziert ist. Sicher ist diese Ansicht nicht, jedoch in hohem Grade wahrscheinlich. Das Bild selbst aber, wie es uns die Münzen kennen lehren, ist so hochalterthümlich, dass man es schwerlich später entstanden denken darf als vor der Zeit, wo Dipoinos und Skyllis in Sparta ein neues und bedeutenderes Kunstleben anregten.

Es bleibt uns, indem wir eine Reihe weniger bedeutender Künstlernamen, über welche nur dürftige Notizen vorliegen, übergehn, aus der Zeit, von der wir reden, nur noch ein Künstler und sein höchst merkwürdiges Werk zu nennen, ein Künstler, der ausserhalb alles Schulzusammenhanges mit den so eben besprochenen steht, obwohl der Schauplatz seiner Hauptthätigkeit ebenfalls Lakonika war. Wir meinen Bathykles von Magnesia und sein Werk, den Thron des Apollon in Amyklä unfern Spartas. Die Zeit des Bathykles wird uns nicht direct bezeugt, doch ist es aus einer Reihe von Umständen wahrscheinlich, dass seine Thätigkeit in Amyklä, wohin er mit einem Gefolg magnesischer Arbeiter gekommen, also höchst wahrscheinlich als berühmter

Künstler berufen ist, in die 50er Olympiaden, etwa um 560—550 v. Chr. fällt[23]). Die Aufgabe, welche Bathykles in Amyklä wurde, war eine sehr eigenthümliche; es galt ein thronsitzartiges Gebäude für das uralte, 30 gr. Ellen (= 45 Fuss rhein.) hohe, aus getriebenem Erz ohne alle Kunst gefertigte Bild des amykläischen Apollon zu machen. Grosse Throne, welche zu eigenen Bauwerken wurden, für sitzende Kolossalbilder, wie der Zeus in Olympia, die Here in Argos und viele andere, haben nichts Auffallendes, und wir werden auch ohne präcise Schilderungen der Alten uns derartige Kunstwerke mit einiger Phantasie vergegenwärtigen können; hier aber sass das Bild nicht, sondern es stand steif aufgerichtet auf einer Basis, welche das Grab des Hyakinthos einschloss, mitten in dem Thron, welchem daher das Eigentlichste des Sessels, der Sitz, abgehen musste. Es begreift sich deshalb leicht, dass wir nur im Anschluss an präcise Angaben der Alten uns die Gestalt dieses sitzlosen Sessels würden vergegenwärtigen können, solche Angaben aber fehlen fast ganz, und was Pausanias (3, 18 u. 19) über die Gestalt des ganzen Bauwerkes sagt, ist so ungenügend, so wenig anschaulich, ja zum Theil, besonders in Bezug auf eine Vielheit von Sitzen, so räthselhaft, dass es sehr die Frage ist, ob wir jemals eine Reconstruction werden machen können, die auf mehr, als auf den Namen eines mehr oder weniger künstlerisch möglichen Phantasiebildes Anspruch machen kann[24]). Wissen wir doch nicht einmal, aus welchem Material der Thron erbaut war, obgleich darauf die Möglichkeit der einen oder der anderen Herstellung wesentlich mit beruht; da das Gebäude unbedacht im Freien stand, so ist Marmor am wahrscheinlichsten als sein Material zu denken; aber beweisen lässt sich hiefür nicht, und auch erzbekleidete Holzconstruction muss als möglich betrachtet werden. Doch wollen wir bei diesem räthselhaften Monumente, welches ohnehin ausserhalb der Grenzen unserer eigentlichen Betrachtung liegt, nicht länger verweilen, sondern uns zu dem plastischen Schmuck desselben wenden, um dessentwillen das ganze Bauwerk erwähnt werden musste. Denn es ist wohl klar, dass die mangelhafte Kenntniss des ganzen Thrones uns die Einsicht in den Zusammenhang und die Composition des ornamentalen Bildwerks wesentlich erschwert[25]). Mit Gewissheit können wir nur sagen, dass an den Füssen Karyatiden angebracht waren, welche zwei Horen und zwei Chariten darstellten; aber schon das ist zweifelhaft, ob diese die factischen Träger und Rundbilder, oder ob sie an die Fusspfeiler angelehnt und Hochreliefe waren; doch ist das erstere wahrscheinlicher. Als Stützen der Armlehnen scheinen einerseits zwei Tritonen, andererseits Typhon und Echidna angebracht gewesen zu sein, doch ist dieser Ort des Bildwerks nur vermuthet, ebenso ist es nur Vermuthung, wenngleich künstlerisch gerechtfertigte, dass die Pfosten der Rücklehne je durch einen der Dioskuren zu Ross bekrönt waren, während die Lehne selbst den Chor des Bathykles und seiner Genossen trug, ob aber in Relief oder in kleinen Rundbildern, ist nicht auszumachen. Ausser diesen im engeren Sinne architektonischen Ornamentbildwerke hatte aber der Thron noch eine reiche Fülle von Reliefen, deren Ort ebenfalls nicht mit Sicherheit auszumachen ist, obgleich er mit der relativ grössten Wahrscheinlichkeit in friesartiger Anwendung, aussen an den massiven Armlehnen nebst dem entsprechenden Theile der Rücklehne, innen an dem Querbalken zu suchen sein wird, welcher die Füsse des Thrones verband. Diese Reliefe, deren wahrscheinliche Composition wir in der unten stehenden Anmerkung mit-

theilen *), erinnern uns in ihrer mythologischen Fülle und in ihrer Composition lebhaft an die Lade des Kypselos, jedoch treffen die Gegenstände nur in den wenigsten

---

*) Die wahrscheinlichste Anordnung der von Pausanias angegebenen Reliefe am amykläischen Thron, die ich hier nicht im Einzelnen begründen kann, und daher dem Urteil anheimgeben muss, dürfte diese sein:

I. Aussenbilder:

1. Armlehne links:
   - a) Zeus und Poseidon die Töchter des Atlas tragend, dabei der Vater Atlas.
   - b) Herakles' Kampf gegen Kyknos.
   - c) Herakles' Kampf gegen den Kentauren Pholos.
   - d) Theseus den Minotauros gebunden führend.
   - e) als Mittelbild grösserer Ausdehnung: der Chor der Phäaken um Demodokos tanzend.
   - f) Medusa von Perseus enthauptet.
   - g) Herakles' Kampf gegen den Giganten Thurios.
   - h) Tyndareos' Kampf gegen Eurytos.
   - i) Raub der Töchter des Leukippos durch die Dioskuren.
2. Hinterseite:
   - a) Das Dionysoskind von Hermes den nysäischen Nymphen übergeben.
   - b) Herakles von Athene geführt.
   - c) Achill dem Kentauren Cheiron übergeben.
   - d) Eos raubt Kephalos.
   - e) Mittelbild: Hochzeit der Harmonia
   - f) Achill und Memnon.
   - g) Herakles' Kampf gegen den thrakischen Diomedes.
   - h) Herakles und der Kentaur Nessos.
   - i) Das Urteil des Paris.
3. Armlehne rechts:
   - a) Tydeus' und Lykurgos' Kampf von Amphiaraos getrennt.
   - b) Here und Io.
   - c) Athene und Hephästos.
   - d) Herakles und die Hydra.
   - e) Mittelbild: Herakles den Kerberos aus der Unterwelt entführend.
   - f) Anaxis und Mnasinos zu Pferd.
   - g) Megapenthes und Nikostratos auf einem Pferd.
   - h) Bellerophon und Chimära.
   - i) Herakles' Kampf gegen Geryon.

II. Innenbilder.

Rechts:
- a) Die Jagd des kalydonischen Ebers.
- b) Herakles die Aktoriden bekämpfend.
- c) Helena von Theseus und Peirithoos geraubt (bei Pausanias nach d).
- d) Die Boreaden vertreiben die Harpyien von Phineus.

Mitte:
- a) Herakles würgt den nemeischen Löwen.
- b) Tityos wird von Apollon und Artemis erlegt.
- c) Herakles bekämpft den Kentauren Oreios.
- d) Theseus kämpft gegen den Minotauros.
- e) Here von Hephästos gefesselt und wahrscheinlich Ares für sie kämpfend (bei Pausan. nach f).
- f) Herakles ringt mit dem Acheloos.

Links:
- a) Pelias' Leichenspiele.
- b) Menelaos und Proteus nach der Odyssee.
- c) Admetos schirrt Eber und Löwen an einen Wagen.
- d) Hektor's Todtenspende.

Fällen zusammen, so in ein paar Thaten des Herakles, in Achill's und Memnon's Zweikampf, dem Parisurteil; jedoch sind auch sie zum grössten Theil aus dem grossen Strom der homerischen und kyklischen Poesie geschöpft, wenngleich allerlei local amykläische Sagen eingeflochten sind. Eine eigene Figurenreihe ziert die Basis des alten Standbildes, das Hyakinthosgrab, welche am wahrscheinlichsten, wie unten angegeben, in vier grössere Darstellungen verwandter geistiger Bedeutung zu zerfällen sein dürfte, als deren Ort wir den um alle 4 Seiten der Basis umlaufenden Fries zu betrachten haben werden. Wenn nicht Alles täuscht, kann man selbst zwei beschränktere und zwei ausgedehntere Compositionen unterscheiden, die den Lang- und den Schmalseiten der Basis entsprachen.

DRITTES CAPITEL.

Die erhaltenen Sculpturen dieser Zeit.

Je weniger Urteile über den Stil der Künstler und der Zeit, welche wir kennen gelernt haben, das Alterthum uns überliefert hat, in je dunkleren und unbestimmteren Umrissen uns daher das Bild dieser älteren Kunst vor Augen steht, um so eifriger werden wir nach erhaltenen Monumenten aus dieser Zeit forschen, um in ihnen und durch sie zu festen Vorstellungen über die Entwickelung und die Eigenthümlichkeiten des Stiles der mancherlei Kunstwerke zu gelangen, von denen wir litterarische Nachrichten haben. Dieser Eifer der Forschung muss aber von der grössten Vorsicht begleitet sein, einer Vorsicht, welche freilich auf keinem Punkte der Kunstgeschichte uns verlassen darf, die aber grade auf dem gegenwärtig zu behandelnden um so höher zu steigern ist, je geringere Mittel zur Controlirung und Bewährung der Ergebnisse unserer Forschung wir in Händen haben. Den späteren Epochen der Bildnerkunst in Griechenland können wir, geleitet durch scharfe und durchgreifende Urteile der Alten über die Kennzeichen und Merkmale der Stilentwickelung ganzer Zeiträume

---

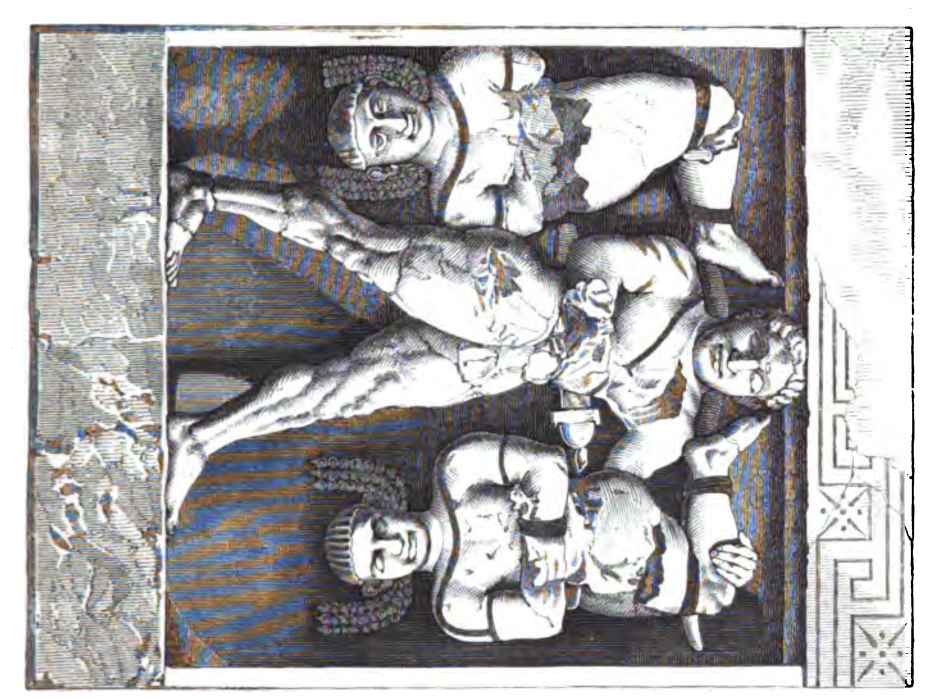
III. An der Basis des Bildes.

1. Schmalseite mit dem Eingang in das Grabmal:
   Einführung des Hyakinthos und der Polyboia in den Olymp.
2. Entsprechende hintere Schmalseite:
   Einführung des Dionysos und seiner Mutter Semele unter die Götter.
3. Erste Langseite:
   Rückführung der Kora unter die Götter in Gegenwart der Demeter, des Pluton, der Moiren und Horen, Aphrodites, Athenes und Artemis'.
4. Zweite Langseite:
   Einführung des Herakles in die olympische Götterversammlung durch Athene in Anwesenheit der Thestiaden und Musen.

und der einzelnen Künstler, ungleich leichter die ihnen gehörenden Monumente zuweisen, während wir in dieser Zeit zunächst ganz ohne Rath und Anweisung dastehn und damit beginnen müssen, uns einen Anhalt und Stützpunkt zu schaffen, von dem aus wir hoffen dürfen, wenigstens mit relativer Sicherheit vorzuschreiten. Den sichersten und festesten Anhalt würden uns Werke der Künstler, die uns schriftlich genannt und beschrieben werden, liefern; sowie aber, gemäss dem bereits in der Einleitung hervorgehobenen, überhaupt von den bei den Alten einzeln erwähnten Hauptwerken der bedeutendsten Künstler gar wenige auf uns gekommen sind, so ist uns auch von den Werken der Hände dieser ältesten Meister Nichts erhalten. Wir müssen also weitergehend uns umsehn, ob wir nicht Denkmäler auffinden können, welche auf irgend eine Weise als sicher aus dieser Zeit stammende beurkundet sind. Das ist leider nur bei einem einzigen bedeutenden Sculpturwerke der Fall, nämlich bei den Metopen des ältesten Tempels von Selinunt in Sicilien, welche wir, ehe wir weiter gehn, näher kennen lernen wollen.

Selinunt wurde Ol. 37, 3 (627 v. Chr.) gegründet. Nun gehört die Anlage der Tempel nebst derjenigen der Stadtmauern, des Marktes und eventuell des Hafens, wie wir das schon aus Homer (Od. 6, Vs. 6—10), wo er von der Gründung der Phäakenstadt auf Scheria redet, wissen, zu den ersten Acten der Gründung einer neuen Stadt. Es kann demnach kein Zweifel sein, dass auch in Selinunt der Beginn der Tempelerbauung mit der Stadtgründung zusammenfällt, und schwerlich steht bei der ungestörten frühesten Entwickelung dieser Colonie irgend etwas im Wege, den Bau der Tempel etwa 20 Jahre nach dem Beginn vollendet zu denken. Da nun der Tempel, um den es sich handelt, der mittlere von dreien auf der Akropolis, jedenfalls dem Kern der Stadt, uns die dorische Ordnung in einer sehr alten Gestalt zeigt, so dürfen wir kaum zweifeln, in seinen Ruinen ein Monument zu besitzen, dessen Vollendung in die ersten 40er Olympiaden, oder in runder Zahl noch vor das Jahr 600 v. Chr. fällt. Aus diesen Ruinen nun stammen die merkwürdigen Reliefplatten, mit denen die Metopen des Frieses gefüllt waren, und in denen wir die ältesten griechischen Kunstwerke eines bestimmten Datums besitzen. Von diesen Metopenplatten sind mehre in Bruchstücken und Trümmern, zwei dagegen in fast unverletzter Erhaltung auf uns gekommen[26]). Es sind diejenigen, welche unsere nebenstehende Tafel zeigt. Die Platten, aus Kalktuff, sind 3 Fuss 8 Zoll ins Geviert, der Grund, auf welchem sich das stark vorspringende Relief abhebt, ist roth bemalt, ebenso wie das Ornament über der Reliefplatte und einiges Detail im Relief selbst. Dass Farbe, wahrscheinlich verschiedene ausser der erhaltenen rothen angewandt gewesen sein wird, ist nicht zu bezweifeln, in welcher Ausdehnung dies aber der Fall war, eben so wenig zu beweisen. Als Gegenstände der Darstellung erscheinen Herakles die Kerkopen, neckische wegelagernde Dämonen tragend, und Perseus, die Medusa enthauptend, letzteres ein vielfach dargestellter Stoff, ersteres ein nur noch auf Vasenbildern zum Vorschein gekommener[27]), beide aber aus dem vollen Strome epischer Poesie geschöpft.

Der erste Eindruck, den ein unbefangener Betrachter von diesen Reliefen erhält, wird ohne Zweifel der grosser Hässlichkeit und Rohheit sein. Ein Theil dieses Eindruckes fällt allerdings auf den Gegenstand, namentlich auf den der Perseusplatte, wo die in der grassesten Unschönheit, mit breitem Riesenkopf, fletschenden Zähnen und hervorgesteckter Zunge gebildete Medusa als ein wahres Schreckbild, das alle





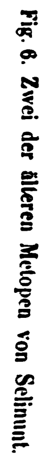


Fig. 6. Zwei der älteren Metopen von Selinunt.

Anmuth weit von sich scheucht, uns entgegenstarrt; aber allein von diesem Gorgonenhaupte stammt der Eindruck des Hässlichen nicht. Eben so wesentlich tragen zu demselben die argen Verzeichnungen bei, welche namentlich an dem linken Bein und dem unförmlich grossen rechten Fusse der Medusa, an dem Oberschenkel des hinteren Kerkopen und darin fühlbar werden, dass alle Figuren in ihren unteren Theilen in reiner Seitenansicht (en profil), in den oberen in eben so reiner Vorderansicht dargestellt sind. Dies ist weniger auffallend bei Herakles und Perseus, um so auffallender dagegen bei den Kerkopen, bei der Medusa, und ganz besonders bei der hinter Perseus als sein göttlicher Beistand angebrachten Athene, während bei den beiden Haupthelden wieder ein anderes Eigenthümliche nicht dieser Metopen allein, sondern sehr vieler alten Kunstwerke, vielleicht aller echten bis zu einer gewissen Zeit, hervortritt, nämlich dass gegen alle Natur und Möglichkeit auch im lebhaften Ausschritt ihre beiden Füsse mit den ganzen Sohlen platt auf den Boden stehn. Endlich tragen wohl auch die breiten und plumpen wenngleich bei den verschiedenen Personen ungleichen Proportionen der Figuren sowie ihre völlig ausdruckslosen Gesichter das Ihrige bei zu dem ungünstigen Eindruck, den die ganzen Werke hervorbringen. Aber auch dieser lässt uns wohl bemerken, dass die einfacheren und gewöhnlicheren Stellungen der schreitenden Helden ungleich besser gelungen sind, als die ungewöhnlicheren der knienden Medusa und der an den Beinen aufgehängten Kerkopen, deren verkehrt herabfallende Locken ebenfalls ungleich misslungener sind, als die kurzen Haare der anderen Personen und als die natürlich liegenden Locken der Medusa. Diesem allgemeinen ersten Eindruck gegenüber kann es verwegen oder wenigstens grillenhaft erscheinen, wenn wir von Lobenswerthem in diesen Sculpturen reden. Und dennoch gebührt ihnen Lob in mehr als einer Beziehung. Zunächst im Ganzen betrachtet, zeigen unsere Reliefe eine sinnige und wohl abgewogene Erfüllung des knapp zugemessenen Raums ihrer Fläche; der Bildhauer hat die Gesetze, welche ihm dieser Raum dictirte, wohl verstanden und zugleich mit Gewissenhaftigkeit und mit bewusster Freiheit behandelt, mit Gewissenhaftigkeit, indem er seine Gruppen so componirte, dass sie sich dem gegebenen Raume und Rahmen genau anpassen, und dass ihre Massen sich symmetrisch abgewogen durch denselben vertheilen, mit bewusster Freiheit, indem nirgend in der Composition die Bedingtheit durch den Rahmen fühlbar wird, sondern, indem die Darstellung in sich natürlich, auch ohne alle Begrenzung gedacht, nicht anders componirt zu sein brauchte. Ferner muss der Fleiss der ganzen Arbeit rühmend anerkannt werden, ein Fleiss, welcher uns zeigt, dass der Künstler mit Liebe bei seinem Werke war, und der sich namentlich in dem energischen Streben nach Naturwahrheit bei der sehr bedeutenden Detailbildung, in der sorgfältigen Behandlung der Fläche innerhalb des Umrisses ausspricht. Wo diese gering erscheint, wie am Gewande der Athene, dürfen wir auf eine Ergänzung durch die Farbe schliessen. Am interessantesten ist diese fleissige Detailarbeit nun unbedingt an den nackten Theilen. Bei aller Plumpheit und Derbheit der Formen offenbart sich in denselben doch eine nicht gewöhnliche Beobachtung und Kenntniss des menschlichen Körpers, und wir sehn deutlich, dass die Schwerfälligkeit nicht auf Ungeschick, sondern auf Absicht und Überzeugung des Künstlers beruht, und eben deshalb den vollen Anspruch auf das Prädicat des Stiles hat. Der Anschauung des Künstlers gemäss sind die grossen

Hauptmuskeln der Brust, der Arme, namentlich aber der Beine, in grösster Breite angelegt, während die Gelenke, namentlich Knie- und Fussgelenke (die Handgelenke sind meistens beschädigt, scheinen aber zurückzustehn), die Übergänge der Muskeln in Sehnen und Bänder in der gedrungensten, man möchte sagen concentrirtesten Kräftigkeit darstellen. Es ist offenbar Absicht und Zweck des Bildhauers gewesen, in dieser gedrungenen und unverwüstlichen Kraft seine Hauptpersonen als die gewaltigen Helden der Poesie zu charakterisiren, welche die Ungeheuer der Finsterniss siegreich bekämpfen und mit lästigen Kobolden einen kurzen Process zu machen wissen; hat er, um seinen Zweck zu erreichen, des Guten etwas zu viel gethan, hat er mit seinen Mitteln nicht recht hausgehalten, so sehn wir eben darin das Ergebniss der Freiheit und das schöpferische Wirken eines künstlerischen Individuums, welches den graden Gegensatz bildet, zu der masshaltenden, glatten, wohlabgewogenen Dutzend- und Tausendmanier der ägyptischen Kunst, mit der man in seltsamer Verblendung auch diese Reliefe ähnlich, ja selbst verwandt hat finden wollen. Einen Gegensatz zu derselben und ihrem festen Canon bilden auch die, wie bereits bemerkt, ungleichen Proportionen der Figuren unserer Reliefe, von denen Herakles 5, Athene 4¾, Perseus nur 4¼ Kopflängen im Körper haben, während das Verhältniss des Oberkörpers (vom Knie bis zum Gürtel) zu dem Unterkörper (von dem Gürtel zur Sohle) bei Perseus wie 2 : 5, bei Herakles wie 1 : 3 ist.

Fassen wir Alles zusammen, was wir im Einzelnen betrachtet haben, so werden wir gestehn müssen, dass wir das Bild eines eigenthümlich und frei entwickelten, scharf ausgeprägten, noch befangenen, aber in sich soliden Stiles vor uns haben, und dass wir uns durch dieses uralte Werk griechischer Hände in seiner Selbständigkeit und Tüchtigkeit auf eine lange Stufenfolge immer vollendeterer Leistungen hingewiesen fühlen, was bei ägyptischen und indischen Werken niemals der Fall ist.

Als das zweite datirbare Denkmal dieser Zeit galt das sogenannte Harpyienmonument von Xanthos in Lykien, dessen Entstehung Welcker (in Müller's Handbuch §. 90 *) vor Ol. 58, 3 (545 v. Chr.) angesetzt hat. So scheinbar seine Gründe für diese Datirung sind, so wenig kann ich sie für durchschlagend halten, wie ich dies und die Wahrscheinlichkeit einer späteren Entstehungszeit des merkwürdigen Denkmals (Zeitschr. f. d. Alterthumswissenschaft 1856. Nr. 37) darzulegen versucht habe.

Wir haben demnach für die Zuweisung von Sculpturwerken an die Zeit der 40er bis 60er Oll. aus dieser Periode selbst nur den einen datirten Anhalt an den selinuntischen Reliefen, natürlich einen solchen von sehr zweifelhaftem Werthe. Ja sogar von noch geringerem als vielleicht mancher unserer Leser bei dem charaktervollen Stil dieser Denkmäler glauben mag, deswegen, weil uns die Bildwerke aller folgenden Epochen, ganz besonders fühlbar diejenigen, welche der nächsten Entwickelungsstufe angehören, zeigen, dass die Kunst keineswegs in allen ihren Localen gleichmässig fortschritt, dass keineswegs der Stil aller gleichzeitigen Sculpturen auch ein gleicher ist. Es ist nun wohl einleuchtend, wie sehr uns diese wichtige Thatsache, auf welche ich zurückkomme, und welche ich in ihren Consequenzen darzulegen suchen werde, die chronologische Kritik der ältesten Monumente erschweren muss. Dennoch dürfen wir an der Möglichkeit einer solchen nicht verzweifeln, und werden uns wohl berechtigt halten dürfen, im Hinblick auf das, was wir in der nächstfolgenden Zeit erreicht sehn, eine kleine Anzahl im Ganzen hinter diesen Leistungen zurückstehender Bild-

werke als die nothwendigen oder wahrscheinlichen Vorstufen jener der Zeit zuzuweisen, von der wir jetzt reden.

Zu diesen gehört vor Allen eine kleine Anzahl merkwürdiger Marmorbilder, welche bei Identität des Gegenstandes auch eine grosse Übereinstimmung im Stil zeigen, welche jedoch feinere Unterschiede und eine Abstufung des Werthes dieser Werke nicht ausschliesst. Es sind dies sehr alterthümliche, steifstehende männliche Statuen, welche, an verschiedenen Orten Griechenlands gefunden, nach Analogie späterer verwandter Darstellungen und nach einigen sonstigen Gründen auf Apollon bezogen werden. Von den alterthümlichsten dieser alterthümlichen Sculpturen stammt das am besten, wenngleich nicht ganz erhaltene Exemplar, welches jetzt im athenischen Museum im Theseustempel bewahrt wird, von der Insel Thera; eine, freilich durchaus ungenügende Abbildung des lebensgrossen Monuments findet sich in Müller's Arch. Mittheilungen, herausg. von A. Schöll, Taf. 4, Nr. 8. Mit derselben stimmt ein ebendaselbst aufbewahrtes, aber etwas kleineres und unvollendet auf Naxos gefundenes Exemplar überein, sowie zwei dergleichen von kolossalen Dimensionen, von denen eines nur erst aus dem Rohen gehauen auf Naxos im Steinbruch, das andere, von welchem manche Stücke verschleppt sind, in Trümmern auf Delos liegt (s. Ross Inselreisen I, 81, und Welcker's Alte Denkm. II, S. 399 ff.). Von einem anderen ebenfalls ganz ähnlichen Exemplar ist der Kopf durch Lord Elgin in das britische Museum gebracht worden, welches unter seinen kleinen Bronzen, auch noch ein nur 7 Zoll grosses Bildchen bewahrt, das ebenfalls dieser Reihe angehört. Wir führen diese Statuen unsern Lesern in einem Exemplar vor, welches als das vorzüglichste derselben gelten kann, sowie es durch vollkommene Erhaltung bis in's Kleinste ausgezeichnet ist, und für dessen beiliegende Zeichnung wir, da sie nach einem guten Gypsabguss im leipziger archäol. Museum angefertigt worden ist, die volle Garantie übernehmen.

Diese Statue wurde an der Stelle des alten Städtchens Tenea, in welchem Apollon den Hauptcult hatte, anderthalb Meilen von Korinth gefunden und ist in das athenische Museum geschafft. Je meisterhafter die äusserliche Technik, das eigentliche Machwerk dieser Sculptur ist, um so bedeutsamer und wichtiger erscheint uns die volle Eigenthümlichkeit des ältesten Kunststils, welche allen ihren Formen mit der bewusstesten Absicht von dem Verfertiger, unbedingt einem achtungswerthen Künstler, aufgeprägt ist. Das Bild von mittlerer Lebensgrösse steht vollkommen grade aufrecht, die Arme mit geschlossenen Händen fest an den Körper herabgestreckt, die Beine in einem gehaltenen Ausschritt getrennt und die Füsse fast in eine Ebene und mit beiden Sohlen platt auftretend vor einander gestellt. Es ist dies das für ägyptisch gehaltene Schema der dädalischen Bildner, welches bei Götterstatuen noch beibehalten wurde, als die Kunst in anderen Gegenständen bereits eine grosse Mannigfaltigkeit der Bewegungen und Stellungen erreicht hatte. Gewiss also nicht aus künstlerischem Unvermögen, schwerlich auch gemäss einer religiösen oder hieratischen Regel oder einem Priestergebot, sondern indem die jugendliche Kunst durch diese durchaus ruhige Haltung das Cultusbild zum Abbild des ewigen, dem Wechsel des Menschlichen enthobenen, von Leiden und Leidenschaften befreiten Gottheit zu machen, das Götterbild dem Individualismus mit seiner endlichen Beschränktheit zu entheben und dasselbe zum Ideellen oder zum religiös Begrifflichen zu steigern strebte, sowie sie durch das uns allerdings einfältig erscheinende Lächeln des Gesichtes theils die gna-

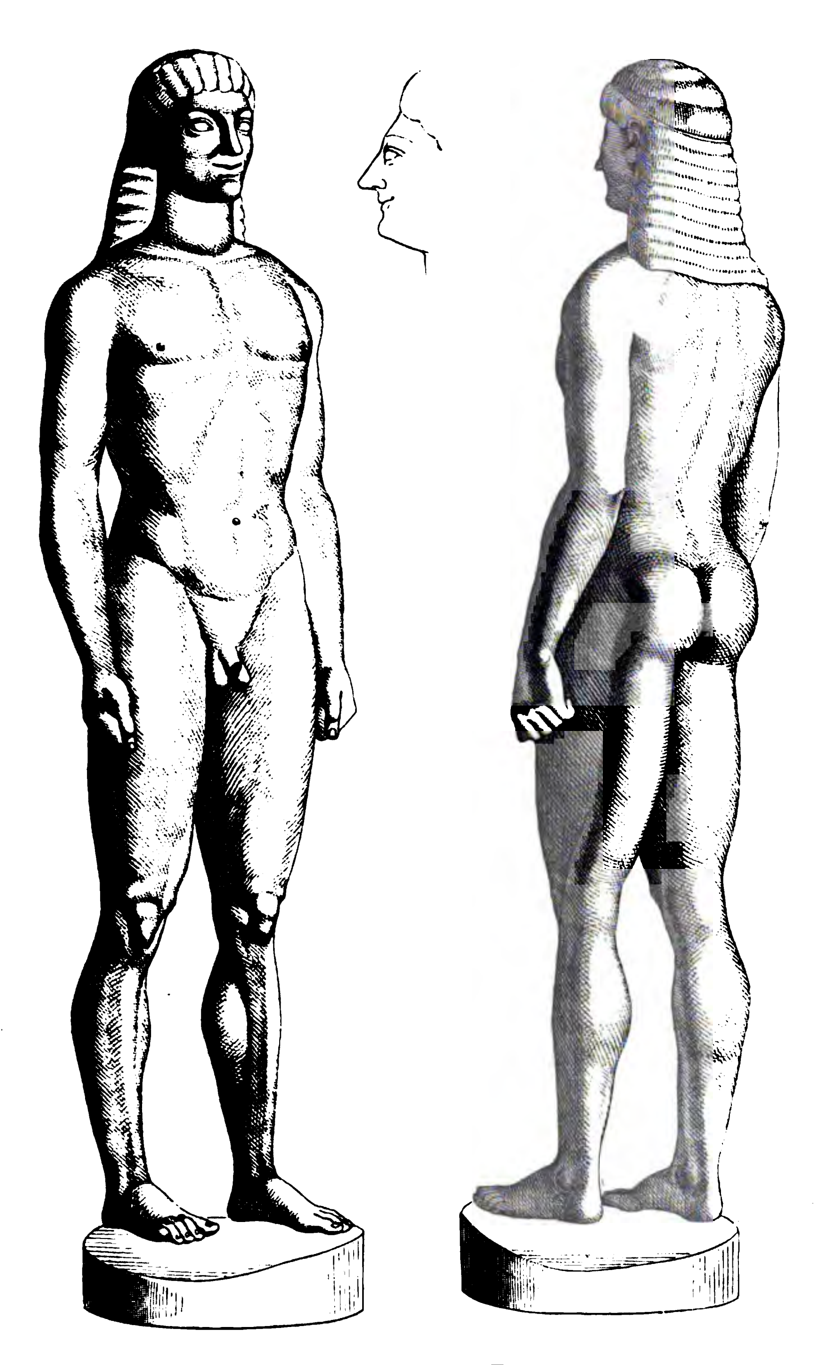


Fig. 7. Apollon von Tenea

denvolle, theils die allem Leid enthobene, leicht lebende, selige Gottheit, wie Homer sie nennt, zu vergegenwärtigen glaubte.

Ist hierin allerdings ein Zug zum Idealen gegeben, so waltet doch in der Darstellung und Formgebung der gesundeste Naturalismus, eben der Naturalismus, welcher die griechische Kunst von orientalischen Abenteuerlichkeiten fern hielt, und sie allgemach auf dem einzigen für die bildende Kunst wirklich betretbaren Wege zum Idealismus emporführte. Es ist unverkennbar, dass der Künstler unserer Statue grade so gut wie sein College, dem wir die selinuntischen Reliefe verdanken, von umfassender Naturbeobachtung des menschlichen Körpers ausgegangen und auf's Eifrigste bestrebt, mit allen seinen Mitteln bemüht gewesen ist, seine Statue der beobachteten Natur getreu zu gestalten. Dies solide Bestreben bezeugt uns nicht am wenigsten der Umstand, dass der Künstler seine Zwecke nicht durchweg in gleichem Masse erreicht hat, dass wir genau sehen können, wie weit sein Vermögen reichte und wo dasselbe seine Grenze fand. Diejenigen Theile des menschlichen Körpers nämlich, welche durch markirte Formen, schärfere und mannigfaltigere Umrisse und bestimmter gegen einander abgegrenzte Flächen der Beobachtung einen leichteren Anhalt bieten, wie die Extremitäten im Vergleich zum Rumpf, die Gelenke im Vergleich zu den Hauptmassen der Glieder, diese sind nach dem Verhältniss eben dieser Abstufung dem Künstler besser gelungen. So zeichnen sich die Füsse bis über den Enkelknochen vor allen übrigen Theilen des Körpers durch Natürlichkeit und Zierlichkeit aus und sind fast tadellos gebildet; so zeigen die Beine und Arme, trotzdem dass die grossen Muskelpartien zu mächtig, die Gelenke zu zart sind, der Knochenbau zu scharf hervorgehoben, dennoch eine ganz andere, ungleich präcisere und detaillirtere Modellirung als der Rumpf, namentlich der Bauch, die Brust, die vordere Halsfläche, so ist endlich selbst der Rücken, in welchem die scharf markirte Wirbelsäule nebst der in grossen Partien bestimmt auftretenden Musculatur fühlbarer gesonderte Flächen bietet, vorzüglicher, naturwahrer gestaltet als die Vorderseite, wo Hals, Brust und Bauch ohne alle freiere Bewegung der leise in einander verschmelzenden Musculatur fast in glatten Flächen gearbeitet sind, aus denen nur die Schlüsselbeine und der Bogen des Rippenschlusses mit trockener Schärfe hervortreten. Grade in dieser näher beleuchteten Ungleichheit liegt jener Individualismus schon dieses hochalterthümlichen griechischen Bildwerks, liegt dasjenige, was uns sofort bei seinem Anblick an die beobachtende, gestaltende, arbeitende Persönlichkeit seines Verfertigers gemahnt, dasjenige, was den schroffsten Gegensatz gegen alles sogenannte Stilisirte und Conventionelle, wie gegen die glatte, typische und canonische Regelmässigkeit ägyptischer Werke bildet, die jeglichen Theil des Körpers in gleichem Grade von Vollendung dargestellt zeigt. Mögen deshalb auch die Porportionen unserer Statue, die grosse Schlankheit derselben (8 Kopflängen im Körper) von ägyptischen Proportionen nicht gar entfernt sein, obwohl die Breite der Schultern und die Schmalheit der Hüften bei ägyptischen Werken mit der Schmalheit der sehr tief hangenden Schultern unserer Statue und der mässigen Breite ihrer Hüften keineswegs übereinstimmt, so können wir doch mit Gewissheit behaupten, dass selbst das ungeübteste Auge die Differenzen unseres Apollon und einer ägyptischen Statue sehr wohl empfinden wird, wenn beide zu unmittelbarer Vergleichung gezogen werden können. Gänzlich von allem Ägyptischen verschieden ist die Gesichtsbildung, ist diese flache Stirn, der

lächelnde Mund, diese gekniffene, wie Brust und Bauch athemlose Nase, dieses harte und doch kleinliche Kinn, sind diese wie vorgequollen hoch liegenden Augen, ist endlich die Lockenperrücke, die sich in einer steifen Wellenlinie über die Stirn hinzieht und, von einem schmalen Bande gehalten, in breiter Masse auf den Nacken herabfällt. Dieser Gesichtstypus beruht eben so gut auf Beobachtung der Natur, wie die Bildung des Körpers, ist nichts Anderes als eine noch unschöne Darstellung der nationalen Züge, enthält den Keim des sogenannten griechischen Profils, welches wir ebenfalls noch unschön, aber doch weiter entwickelt bei den Ägineten wiederfinden, welches aber im Ganzen wie im Einzelnen, in der rohesten wie in der vollendetsten Darstellung ein ganz anderes ist, als der ebenfalls nationaleigenthümliche Typus der ägyptischen Bildwerke.

Neben diese von den Inseln und aus der Peloponnes stammende Werke dürften wir wohl berechtigt sein, auch einige aus attischer Kunst stammende Sculpturen zu stellen, nicht sowohl deswegen, weil dieselben im Grossen und Ganzen einen Stil zeigen, welchen wir mit den betrachteten Denkmälern eher als mit denen der folgenden Zeit in Parallele bringen können, denn von solchen allgemeinen Stilähnlichkeiten bei mancherlei Differenzen im Einzelnen ist ein nur misslicher Schluss auf Gleichzeitigkeit; sondern weil die attische Kunst in der unmittelbar folgenden Zeit, aus der uns die ersten Einzelnamen attischer Künstler überliefert werden, einen Grad der Entwickelung zeigt, als deren nothwendige Vorstufe in dieser Zeit der in den Dädalidengeschlechtern geübten Kunst eben die in Rede stehenden Werke erscheinen. Von den attischen Sculpturwerken sehr alten Stils, welche auf diese Zeit bezogen worden sind oder bezogen werden können, heben wir nur ein paar der bedeutendsten hervor, da es natürlich hier durchaus nicht auf eine möglichst lange Liste von Werken ankommen kann, deren Zeitalter obendrein unverbürgt und jedenfalls zweifelhaft ist, sondern nur auf eine möglichst charakteristische Auswahl. Als Vertreterin der statuarischen Sculptur wählen wir eine sitzende Athene von parischem Marmor in Lebensgrösse, welche am Nordabhang der Akropolis unter der Aglaurosgrotte gefunden wurde, und von der wir eine, wenngleich besonders für das Stilistische nur ungenügende Abbildung[28]) hiernächst (Fig. 8.) mittheilen. Der Kopf und die Arme vom Ellenbogen an sind abgebrochen, die Oberfläche ist angegriffen, im Übrigen die Erhaltung gut. Die Göttin sitzt eben so ruhig wie der Apollon von Tenea ruhig steht, mit nahe aneinander gestellten Beinen, das linke etwas vorgerückt; der Oberkörper ist in natürlicher Haltung aufgerichtet, die Unterarme werden auf den sammt ihnen abgebrochenen Stuhllehnen ruhig aufgelegen, nicht etwa Attribute gehalten haben. Bekleidet ist die Göttin mit einem langen bis auf die Füsse reichenden Gewande mit geknöpften Ärmeln, in dessen Darstellung durch linde Falten an Leib und Schooss die Nachahmung des feinen Wollenstoffs angestrebt ist. Das Gewand ist von beiden Seiten nach vorn zusammengenommen, so dass sich in der Mitte der glatte Streifen bildet, der bei mehren Athenebildern des alten Stils, so bei dem der Äginetengruppe und dem hieratischen des dresdner Museums (unten Fig. 13 und 27) wiederkehrt und mit Unrecht für ägyptisch gilt (s. oben S. 27). Die Ägis hangt kragenartig um die Schultern und tief über die Brust herab; auf ihrer Mitte sehn wir ein ziemlich kreisrundes Schild, auf dem wahrscheinlich das Medusenhaupt gemalt war, während der Rand in kleinen Bogen gebrochen ist, an deren durchbohrten Zwickeln

entweder Troddeln oder noch wahrscheinlicher kleine Schlangen von Bronze befestigt waren. Dicke Zöpfe fallen über Nacken und Schultern herab, kleinere Partien des Haares liegen auf der Brust. Der Stil dieser Statue ist von fühlbarer Echtheit des Alterthümlichen; gegen denjenigen der Pallas von Ägina steht er an Sorgfalt und Schärfe zurück, während er vorzüglicher erscheint als der der selinuntischen Metopen. Eine gewisse Wärme und Fülle im Ausdruck des Lebens wird hervorgehoben, und die im Ganzen sinnige, fliessende Behandlung des Gewandes können wir selbst in der Zeichnung erkennen. Höher hinauf als die äginetischen Giebelgruppen wird diese Statue allgemein angesetzt, und da, wie wir sehn werden, die Ägineten der Mitte der 60er Olympiaden angehören, so werden wir schwerlich sehr irren, wenn wir diese Statue ein starkes Menschenalter weiter hinauf, also aus dem Ende der 50er Oll., d. h. in runder Summe aus dem Jahre 550 v. Chr. datiren.

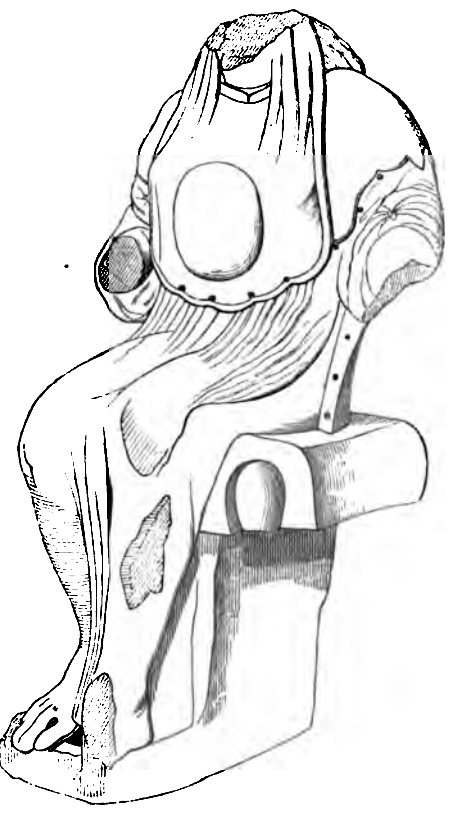


Fig. 8. Sitzende Athenestatue aus Athen.

Von alterthümlichen Reliefen stellen wir neben diese Statue eine Grabstele von pentelischen Marmor, welche 1832 bei Belanideza im attischen Küstenstrich gefunden wurde[29]). Sie ist, ein schmaler hoher Pfeiler von nur 5 Zoll Dicke, dessen Masse (in Metern) unserer Zeichnung beigefügt sind, das Grabmal eines Aristion, wie uns eine Inschrift an der Basis lehrt, während eine zweite Inschrift in einem Bande unmittelbar unter den Füssen der Reliefffigur die Angabe des Künstlers, nämlich die Worte „Werk des Aristokles" enthält. Diese Inschriften haben die Datirung des interessanten Werkes nicht wenig verwickelt, und zwar sowohl durch die Buchstabenformen, welche man einer späteren Zeit zuschrieb als die ist, welche wir für das Relief annehmen, wie auch durch den Umstand, dass man in dem Namen des Künstlers einen Aristokles wiederzufinden meinte, der nach einer allerdings wahrscheinlichen Rechnung gegen das Ende der 70er Olympiaden fällt[30]). In diese Zeit also glaubte man auch das Relief versetzen zu müssen und mit demselben eine andere Inschrift mit dem Künstlernamen Aristokles, welche (bustrophedon geschrieben, s. Brunn, Künstlergeschichte I. S. 106) die Merkmale des höchsten Alterthums an sich trägt. Aber diese Combination ist durchaus unhaltbar und unmöglich, weil sie unser Werk, und zwar als dasjenige nicht etwa eines Steinmetzen, sondern eines namhaften Künstlers, in eine Zeit rücken würde, aus welcher die Sculpturen an den Bauten des Kimon, die Metopen und der Fries des s. g. Theseion stammen, Sculpturen, welche an Schön-

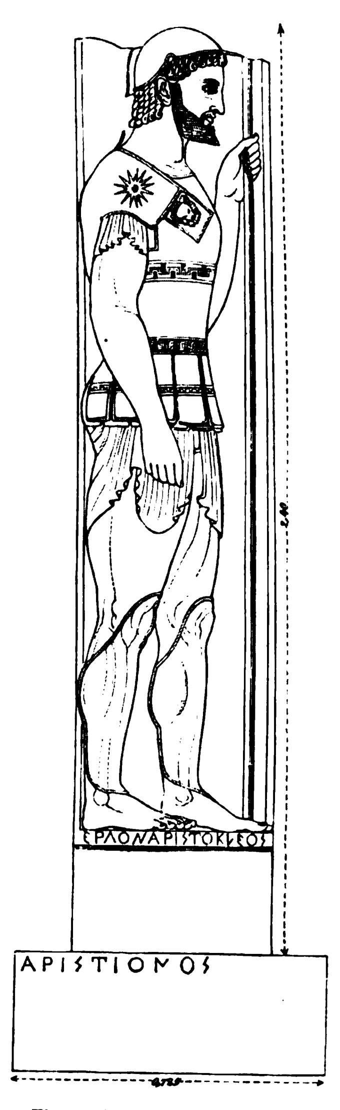


Fig. 9. Grabstele des Aristion, Aristokles' Werk.

heit und Freiheit hinter dem Vollendetsten kaum merkbar zurückstehn. Der Zeit nach allein wäre es möglich, dass der Verfertiger unseres Reliefs der Grossvater jenes Aristokles aus dem Ende der 70er Oll. wäre, dessen Enkel denselben Namen führte, wie ein solches Wiederkehren des Namens des Grossvaters beim Enkel gewöhnlich war, allein wahrscheinlich ist unter ihnen keinerlei Zusammenhang; in die Zeit aber dieses Grossvaters des bezeichneten Aristokles, also etwa an das Ende der 50er Olympiaden, in die Zeit der eben betrachteten Athenestatue allein passt unser Relief, und in dieselbe auch die sehr alterthümliche Inschrift, in der derselbe Künstlername wiederkehrt.

Wenn wir oben auf die Unmöglichkeit hingewiesen haben, unser Grabrelief, welches einen attischen Schwergerüsteten in ruhiger Paradestellung darstellt, in die Zeit der kimonischen Verwaltung zu versetzen, dasselbe mit den Sculpturen an den Bauten des Kimon zu vergleichen, so möchten wir dadurch unsere Leser nicht gegen die Erkenntniss der eigenthümlichen Vorzüge dieser im reinsten alten Stile gehaltenen Arbeit voreingenommen haben. Diese Vorzüge bestehn sowohl in der Composition wie in der Ausführung. Die Composition anlangend, ist die Haltung fest ohne Steifheit, durchaus wie freiwillig und absichtlich gewählt, die Figur ist auf's beste und unter einer sinnigen Abwägung der Massen des Körpers in den Rahmen hineingestellt („hineinökonomisirt" wie Müller sagt), den sie, grade wie die Reliefe von Selinunt vollständig erfüllt, ohne von demselben bedingt zu erscheinen. Schon dadurch, durch dieses Ehrenfeste, kräftig Feierliche und Parademässige in der Haltung des tapfern alten Mannen der attischen Zopfzeit erweckt das Werk unser Wohlgefallen; dieses Wohlgefallen kann nur zunehmen, wenn wir die gewissenhafte Wahrung des Reliefstils in der kräftigen, aber immer dem Ganzen untergeordneten Behandlung des Details und der Fläche innerhalb des strengen und doch zarten Umrisses wahrnehmen. Dieser Umriss selbst ist allerdings nicht ohne Fehler; der Oberschenkel ist in zu gewaltiger Breite angelegt, und seine Linien verlaufen ohne Absatz in die des Leibes, die Arme sind ein wenig zu kurz, die Füsse stehn in der charakteristischen, schon mehrmals bemerkten Weise, obgleich vor einander gestellt, beide mit der ganzen Sohlenfläche auf dem Boden, verzeichnet ist auch die rechte herabhangende Hand, endlich ist in dem, ohne sonderlichen Ausdruck, sogar mit einer Spur des süsslichen Lächelns des Apollon von Tenea gearbeiteten Gesichte das Auge wie bei den älteren Vasenbildern und Münzen bei

Profilansicht des Kopfes fast wie en face gebildet. Aber diese Verzeichnungen haben bei Weitem nicht das Störende wie die der selinuntischen Metopen, und heben den guten Gesammteindruck der in kräftigen Proportionen (nur 6 Kopflängen im Körper) entworfenen Figur nicht auf. Die Behandlung der Flächen innerhalb des Umrisses ist nicht völlig gleichmässig; am naturwahrsten und detaillirtesten ist, wie am Apollon von Tenea, die Musculatur an den Beinen, wo besonders die Knie und Enkel mit grossem Fleiss gearbeitet sind, aber auch der Oberschenkel ist mit Verstand ausgebildet, und die Musculatur des Unterschenkels selbst durch die Beinschienen hindurch sorgfältig angegeben. Am allerfeinsten durchgebildet sind auch hier die Füsse, an denen die Zehen auffallend, fast fingerartig lang und dünn gehalten sind; geringer erscheint die Flächenbehandlung der Arme, bei denen die feineren Modellirungen am Handgelenk ganz fehlen, während der Hals bis zu dem Grade richtig ausgearbeitet ist, um den Eindruck der Kraft zu machen; das Haar hangt in kürzeren Locken über der Stirn, in längeren, regelmässig gewundenen in den Nacken; der Bart ist keilförmig. Die übrigen Körpertheile sind durch die Rüstung verhüllt, welche noch nicht, wie in späteren Werken, als gleichsam durchscheinend gehalten, sondern in vollem Realismus als ein festes Metallkleid gearbeitet ist. Diese Rüstung besteht über einem feingefältelten Panzerhemd aus dem Harnisch, der durch mit Löwenköpfen verzierte Achselklappen über den Schultern gehalten, bis zum Gürtel herabreicht, von dem abwärts er sich in einer doppelten Lage erzbeschlagener Lederlappen fortsetzt, welche als beweglich, obwohl schützend, doch keine Bewegung und Beugung hemmen. Dazu kommen Beinschienen, ein enganliegender Helm und die gewaltige Lanze.

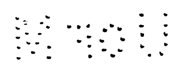
Ein eigenes, nicht geringes Interesse nehmen die reichlichen Farbspuren dieses Reliefs in Anspruch, durch welche leider bisher dessen Abformung verhindert wurde, obwohl diese durch Auflegung von Goldschlägerhäutchen oder Stanniol durchaus gefahrlos gemacht werden könnte. Der Grund des Reliefs zeigt Roth; die nackten Theile bis auf Lippen und Augen waren ungefärbt, die Haare lassen Spuren von dunkler Färbung erkennen, Helm und Panzer waren erzfarben oder blau, die Verzierungen auf dem letzteren sind roth und weiss, das Panzerhemd roth umsäumt. Eine schöne Abbildung der obern Hälfte der Figur mit den Farben ist in des Grafen de Laborde leider unvollendet gebliebenen Werke über den Parthenon, eine kleinere vollständige in Falkener's Museum of classical antiquities I. zu S. 252.

Diese näher betrachteten Sculpturwerke mögen als Repräsentanten der Kunstentwickelung von den 40er bis zu den ersten 60er Oll. (etwa 620—530) gelten; und als die hervorragendsten den Massstab zur Beurteilung sonstiger alter Marmorwerke bilden, die wir hier nicht im Einzelnen betrachten können, so wenig wie eine nicht ganz unansehnliche Reihe kleiner Bronzestatuetten, die allerdings zum Theil alterthümlich genug aussehn, für die aber, da sie nicht Werke namhafter Meister, sondern untergeordneter Arbeiter und Handwerker waren, die Zuweisung an diese oder die zunächst folgende Zeit noch ungleich misslicher erscheint, als bei den betrachteten grösseren Werken. Denn dass man diese kleinen Figuren nicht allein nach dem Besser und Schlechter chronologisch ordnen dürfe, wird jeder Einsichtige begreifen. Wir behalten es uns demnach vor, die bekanntesten derselben am Schlusse des nächsten von den Denkmälern handelnden Capitels, zu besprechen, woselbst wir auch die nachgeahmt alterthümlichen Arbeiten anhängen werden, welche

auf zwei Zeitabschnitte zu vertheilen bare Willkür sein würde. Vergegenwärtigen wir uns deshalb in einem kurzen Schlussworte dieses Capitels die Hauptpunkte und Resultate der bisherigen Betrachtungen über die Kunst im Zeitalter der Erfindungen und Anfänge, so haben wir zuerst nochmals auf die vorzüglichsten Locale der Kunstübung hinzuweisen. Unter diesen treten die Inseln besonders bedeutend hervor, Kreta mit Dipoinos und Skyllis, den ersten weithin berühmten Marmorbildnern, Samos mit den Erfindern des Erzgusses Rhoikos und Theodoros, Chios mit dem Erfinder der Eisenlöthung und der berühmten Familie der Marmorbildner Melas, Mikkiades, Archermos, Bupalos und Athenis, Naxos mit dem Erfinder des Marmorsägens Byzes oder Euergos, endlich Ägina mit dem vielgenannten Smilis. Von den Inseln, namentlich von Kreta, sahen wir die Kunst sich nach der Peloponnes hinüberziehn, wo in Korinth eine uralte Kunstthätigkeit glänzt, die Kypseliden die Kunst fördern, und wo in der erneuten Thonbildnerei des Butades die Vorstufe des Erzgusses geschaffen wird, wo ferner Sikyon, als Dipoinos und Skyllis hinkamen, schon lange einen lebhaften Betrieb der Erzbildnerei hatte, während auch in Argos in der folgenden Zeit Künstler genannt werden, die sich rühmen die Kunst zu üben, wie sie dieselbe von den Vätern lernten. In die Peloponnes fällt der Schwerpunkt der Thätigkeit der kretischen Meister, die Sikyon, Ambrakia, Kleonä mit ihren Werken erfüllen und in Sparta die erste Künstlerschule gründen. Daneben muss Kleinasien genannt werden, indem Bathykles' Ruhm auf eine dort blühende Kunst hinweist, während Unteritalien durch Klearchos von Rhegion und Sicilien durch die selinuntischen Werke in den Kreis der Kunst eintreten. Athen dagegen wird noch gar nicht genannt; daselbst wirken nur die alten Dädalidengeschlechter, von deren Tüchtigkeit wir uns, auch ohne dass die Geschichte ihre Namen verzeichnet hat, aus den betrachteten Werken eine nicht geringe Vorstellung gebildet haben.

Fassen wir demnächst die verwendeten Materialien und die Technik in's Auge, so finden wir alle Materialien in Gebrauch, welche auch die spätere Kunst verwendet, ebenso sind alle Arten der Technik vorhanden, die nur, freilich zum Theil wesentlich, zu verbessern der folgenden Zeit übrig blieb. Es wurde in Marmor gehauen, Erz gegossen und getrieben, Gold und Elfenbein zu Statuen verbunden, man schuf Rundbilder und Reliefe, selbständige Werke und solche, die sich einem architektonischen Ganzen einfügten. Bemerkenswerth ist das frühe Unternehmen der Ausführung umfang- und figurenreicher Werke, wie die Lade des Kypselos und der Thron in Amyklä, daneben der Beginn der statuarischen Gruppencomposition in der Schule des Dipoinos und Skyllis und der Giebelgruppen, welche durch Bupalos und Athenis eine erste Stufe der Vollendung erreichen. Aus den erhaltenen Werken lernen wir eine bei aller Beschränktheit durchaus tüchtige und solide, auf freier Naturanschauung beruhende, ihrer äusserlichen Mittel völlig gewisse Technik kennen, während wir die Verschiedenheit des Stils in den Arbeiten der verschiedenen Orte fühlbar genug hervortreten sahen, um unsere Aufmerksamkeit für die Folge auf diese immer bedeutender hervortretenden Differenzen zu richten.

Als Gegenstände der Darstellung finden wir, wo immer sie uns genannt werden oder erhalten sind, so überwiegend religiöse und überhaupt mythologische Stoffe, dass die aussermythischen nur einzelne Ausnahmen bilden. Statuarisch ausgeführt werden nur Götter und vergötterte Heroen, in Relief alle durch die Poesie



popularisirte Kreise des Mythus. Und zwar bildet ausser einzelnen localen Sagen das Epos die Hauptunterlage der bildenden Kunst. Als die ausnahmsweise nicht mythologischen Gegenstände erscheinen einige Porträts, so die zweifelhafte Statue des Theodoros, so eine andere eines zweiten, sonst wenig bekannten Künstlers Cheirisophos, so endlich Bathykles mit seinen Genossen am amykläischen Throne. Wichtiger als diese Künstlerbilder sind die Statuen olympischer Sieger, weil an ihnen in der Folgezeit die Kunst eine grosse Entwickelung durchmachen sollte. Da wir die Zeit, von der wir reden als diejenige der Erfindungen und Anfänge bezeichnet haben, so ist es nicht uninteressant zu sehn, dass auch die Anfänge der Darstellung der olympischen Sieger in dieselbe fallen. Siegerstatuen kamen nach Pausanias (6, 18, 5) gegen die 60. Olympiade (540 v. Chr.) *in allgemeinen Gebrauch*, müssen folglich schon früher einzeln in nicht zu kleiner Zahl vorhanden gewesen sein, so dass wir die drei, welche wir aus unserer Zeit namentlich kennen, diejenige des Praxidamas von Ägina aus Cypressenholz (Ol. 58), diejenige des Rhexibios von Opus aus Feigenholz (Ol. 61) und diejenige des Arrhachion von Phigalia (Ol. 53) aus Stein, nur für die zufällig allein überlieferten halten können. Mehr als das Aufnehmen dieses wichtigen Zweiges der Kunstdarstellungen soll übrigens dieser älteren Zeit nicht zugesprochen werden, die Hauptentwickelung desselben gehört den nächsten Menschenaltern, die sich auch hierin als das Zeitalter der Ausbreitung und Ausbildung bekunden.

Als *Gesammtcharakter* der Kunst in dem Zeitalter der Anfänge können wir das eifrige und glückliche Streben nach Erhebung der Kunst aus dem Handwerk hinstellen, verbunden mit grosser Rührigkeit und einer dem Individuum Raum schaffenden Freiheit und Kühnheit, welche die Bande des Hergebrachten durchbricht und neue Bahnen aufsucht. In dieser Freiheit und Kühnheit, in diesem Hervortreten des Individuums aus der Zunft und ihren Regeln liegt aber eben das, was die Kunst principiell und fundamental vom Handwerk unterscheidet.

VIERTES CAPITEL.

Die Zeit der Ausbreitung und Ausbildung der Kunst. Ol. 60—80.

Die bisher betrachtete Zeit haben wir als die der Erfindungen und Anfänge bezeichnet, und diese Bezeichnung hoffentlich vor unsern Lesern gerechtfertigt, die jetzt zu besprechende Zeit nennen wir diejenige der Ausbreitung und Ausbildung der Kunst, und hoffen, dass es unserer folgenden Darstellung gelingen wird, auch diesen Namen zu rechtfertigen. So wie wir als Gesammtcharakter der Kunst in den 40er bis 60er Oll. die Erhebung aus dem Handwerk aufgestellt haben, so haben wir im Gegensatze hiezu den Gesammtcharakter der 60er und 70er Olympiaden dahin zu bezeichnen, dass die allseitig ausgebreitete und erstarkte Kunst zu so bewusster und

freier Stileigenthümlichkeit gelangt, dass zuerst bei den Künstlern dieser Periode in den Berichten der Alten von einem persönlichen Stil der einzelnen Künstler die Rede ist. Dieser Umstand macht nun eine Trennung der beiden Zeiträume von einander allerdings innerhalb der Gesammtperiode der alten Kunst nothwendig, und diese Trennung wird auch äusserlich dadurch bezeichnet, dass, obwohl rein chronologisch gefasst, der Anfang des neueren Zeitraums sich nicht an das Ende des älteren anschliesst, sondern vielmehr die Ausläufer der älteren Zeit, z. B. in der Schule des Dipoinos und Skyllis ziemlich beträchtlich in die neuere Zeit hineinragen, dennoch zwischen den beiden Zeiträumen keine Verbindung, kein sichtbarer Zusammenhang stattfindet, sondern dass wir um die Zeit der 60. Olympiade vielfache neue Anfänge bemerken, von denen aus die Kunst sich bis zur Zeit der Vollendung fortarbeitet. Einflüsse und Einwirkungen der älteren auf die neuere Zeit sind dadurch natürlich nicht ausgeschlossen, so wenig wie in irgend einer Beziehung eine ältere Periode aufhören kann die thatsächliche Grundlage einer jüngeren zu sein, wenngleich die jüngere die Leistungen und Resultate der vorangegangenen Zeit nicht direct aufnimmt und fortbildet. So viel von dem Anfang dieses neuen Zeitraums; sein Ende wird durch die neue Zeit bezeichnet, welche für Griechenland mit den Siegen über die Perser begann, die Zeit der höchsten Vollendung, in welche die Kunst, von der wir jetzt reden, allerdings fast eben so hineinragt, wie die ältere Kunst in diese, welche aber trotzdem ebenfalls neue Anfänge hat und neue Wege betritt, die im Ganzen und Grossen der alten Kunst verschlossen blieben. Die Meister, mit denen wir es jetzt zu thun haben, wirkten noch, meistens als hochbetagte Männer, als der grosse Sohn und Vertreter der neuen Zeit, Phidias, als Mann in der Blüthe der Jahre schon den ewigen Grenzstein der alten und neuen Zeit aufgerichtet hatte; sie lebten und wirkten noch ungefähr wie jene Marathonkämpfer, die glorreichen Vertreter Alt-Athens, an deren Hoplitenphalanx sich die erste grosse Woge der Barbarenfluth gebrochen hatte, lebten und wirkten, als 10 Jahre später in der Seeschlacht von Salamis Neu-Athen an der Spitze des siegreichen Griechenlands jene Barbarenfluthen für alle Zeiten zurückwarf und zerstreute. Wir kommen beim Beginn der folgenden Periode auf den in diesen 10 Jahren in der Politik wie in der Kunst innerlich vollzogenen Umschwung zurück, und wollen hier nur noch zum besseren Verständniss der im Folgenden zu behandelnden Entwickelung der Kunst ganz flüchtig an die gleichzeitige Entwickelung in Politik und Litteratur erinnern.

Im Anfang der Periode finden wir in Griechenland noch die ältere Tyrannis blühend, Polykrates auf Samos (bis Ol. 64, 2, 522 v. Chr.) die Peisistratiden in Athen (bis Ol. 67, 2, 510) die Gewaltherrscher der sicilischen Städte, Akragas, Himera, Gela, Syrakus als Förderer der Pracht und Kunst. Dennoch sind das meistens nur die Ausläufer der früheren Zeit, während in der neuen mancherlei politische Umwälzungen im aristokratischen und republicanischen Sinne gleichzeitig auftreten mit der wachsenden politischen Machtstellung und Bedeutsamkeit der grösseren Staaten, mit grossartig erweitertem Handelsverkehr und der Blüthe der kleinasiatischen und der Inselstädte, sowie Korinths, Kerkyras und Äginas, denen durch die Vertreibung der Peisistratiden, von der Herodot (5, 87) den Aufschwung datirt, Athen zur Seite tritt. In der Litteratur war dies die Zeit der ausgebildeten Lyrik des äolischen und dorischen Stammes, welche das an Altersschwäche verstorbene Epos verdrängt hatte,

zugleich die Zeit der Anfänge der Tragödie, die unter Thespis Führung Ol. 61, 536—532 zuerst auftritt. Bald darauf (Ol. 63, 3, 525) wurde Äschylos geboren, nächst ihm Pindar (Ol. 65, 3, 517), neben welchen der ältere (Ol. 56, 1, 556 geborene) Simonides wirkt, so dass diejenigen in dieser Zeit zu reifen Männern wurden, in deren Werken sich die kommende grosse Zeit spiegeln sollte. Mittlerweile begann von Osten her das Ungewitter des persischen Krieges aufzuziehn; der Ol. 70, 1, 500 v. Chr. erfolgte Aufstand der ionischen Städte gegen die Perser wird Ol. 72, 1, 492 niedergeworfen, und gleichzeitig beginnen die Rüstungen gegen Hellas. Im Jahre 491 fordert Dareios trotz der unglücklichen Anfänge seiner Unternehmungen von den griechischen Staaten die Unterwerfung durch Übersendung von Erde und Wasser; die Inselstaaten folgen dem Gebote, unter ihnen Ägina, dessen Macht in einem in demselben Jahre gegen Athen geführten Kriege in der besten Blüthe geknickt wird. Die weiteren Daten sind allbekannt; 490 endet der erste Zug der Perser in der Schlacht bei Marathon, 480 und 479 wird die Kraft der Barbaren bei Salamis und Platää gebrochen. Perikles' Verwaltungsantritt Ol. 79, 4 (460) bringt in der Politik, Sophokles' erster Sieg Ol. 77, 4 (468) in der Litteratur, und Phidias' Herrschaft über die bildende Kunst Athens etwa gegen Ol. 80 (459) in dieser die neue Periode zu unbestrittener Geltung.

Die Darstellung der Plastik dieser Zeit müssen wir in zwei Abtheilungen zerlegen, deren erstere die Künstlergeschichte, und deren zweite die Betrachtung der erhaltenen Monumente umfasst, und zwar deshalb, weil sowohl die Künstlergeschichte reich an Namen und an bedeutungsvollen Thatsachen, wie auch der erhaltenen Denkmäler eine grosse Zahl ist, ohne dass sie jedoch in den überwiegend meisten Fällen auf bestimmte Künstler zurückgeführt werden können. Wir beginnen mit der Künstlergeschichte, für welche wir die Locale der Kunstübung, innerhalb deren sich die Schulen gestalten, zum Leitfaden nehmen. Natürlich blicken wir zuerst nach denjenigen Orten, wo wir bereits in der vorhergegangenen Zeit die Kunst in Blüthe oder in Betrieb fanden. In vielen derselben aber scheint auf die hohe Fluth eine tiefe Ebbe gefolgt zu sein; so liegt aus den griechischen Staaten der kleinasiatischen Küste keine Nachricht über irgend einen bedeutenden Künstler vor; von den Inseln treten allerdings einzelne Künstlernamen hervor, so von Kreta, Samos, Paros, Thasos, jedoch ist unter ihnen keiner, der in der Bildkunst zu besonderem Ruhm gelangt wäre oder an den sich Nachrichten über bedeutende Erweiterungen der Kunst knüpften. Auch Unteritalien bietet ausser dem weiter unten besonders zu besprechenden Pythagoras von Rhegion nur einen Künstlernamen, den wir wie diejenigen von den Inseln übergehen, weil sie für unsere Zwecke ohne Wichtigkeit sind[31]). Constanter scheint sich die Kunst in Hellas und in der Peloponnes erhalten und in diese Zeit fortgepflanzt zu haben, obwohl auch hier nicht grade die im vorigen Zeitraum voranstehenden Orte in erster Reihe wieder erscheinen. Beginnen wir mit der Peloponnes.

1. Argos.

Ausser der vorübergehenden Thätigkeit des Dipoinos und Skyllis in oder für Argos bezeugen uns die beiden argivischen Künstler dieser Periode, Chrysothemis und Eutelidas, welche die Kunst übten, „wie sie dieselbe von den Vätern gelernt hatten“, das frühere Vorhandensein einer einheimischen Kunst. Dieselbe wird in

unserem Zeitraume von einer nicht eben sehr grossen, aber doch ansehnlichen Reihe von Künstlern vertreten, von denen wir nur Aristomedon, Glaukos und Dionysios als Verfertiger figurenreicher Gruppen, welche gegen die Zeit der Perserkriege als Weihgeschenke in Delphi und Olympia aufgestellt und ohne Zweifel aus Erz gegossen waren, im Vorübergehn erwähnen, um die Aufmerksamkeit unserer Leser auf denjenigen Künstler zu lenken, welcher schon als der Lehrer dreier der grössten Bildner Griechenlands, des Myron, Phidias und Polyklet unser Interesse in Anspruch nimmt: Ageladas.

Die Chronologie dieses Künstlers ist eine der schwierigsten der ganzen Kunstgeschichte, jedoch dürfen wir wohl sagen, dass dieselbe nach mannigfachen verfehlten oder nur zum Theil genügenden Versuchen ihre Erledigung gefunden hat, indem die beiden äussersten Daten (Ol. 65, 1, 520 und Ol. 87, 3, 429), welche die Künstlerwirksamkeit des Ageladas auf 90 Jahre ausdehnen, ihm also eine Lebensdauer von wenigstens 110 Jahren zuweisen, getilgt werden, so dass für die künstlerische Thätigkeit des Meisters noch 60 Jahre (Ol. 66, 2, 515 — Ol. 81, 2, 455) übrig bleiben, die eine Lebensdauer von etwa 80 Jahren bedingen[32]). Eine solche hat aber weder an sich etwas Erstaunliches, noch ist sie namentlich in Griechenland auffallend, wo mehr als ein grosser Mann, Pindar, Äschylos, Phidias u. A. nicht allein ein hohes Greisenalter erreichte, sondern bis in dieses hohe Greisenalter künstlerisch thätig blieb. Wir brauchen also in Bezug auf Ageladas nicht mehr zu dem verzweifelten Mittel der Verdoppelung zu greifen, welches von zwei Seiten mit entschiedenem Unglück versucht ist; sondern wir haben einen Künstler vor uns, dessen Wirksamkeit in der zweiten Hälfte der 60er und in den 70er Olympiaden ihren Schwerpunkt hat.

Von seinen Werken kennen wir neun, welche, soviel wir wissen, ausschliesslich in Erz gegossen waren; darunter zunächst von Götterbildern zwei Statuen des Zeus, einmal im männlichen Alter, einmal als Knaben; ferner ebenfalls zwei Bilder des Herakles, der einmal als Fluchabwender (Alexikakos) dargestellt war, und nach dem Ende der grossen Pest in Athen im Jahre 429 daselbst im Demos Melite neu geweiht wurde, woraus man irrthümlich auf gleichzeitige Verfertigung geschlossen hat; der zweite Herakles war jugendlich, unbärtig, wahrscheinlich ebenfalls wie der zweite Zeus als Knabe gebildet. Als fünftes Werk dieses Kreises müssen wir eine Muse mit dem Barbiton (eine Art Saiteninstrument) um so mehr hervorheben, als Winkelmann dieselbe in einer erhaltenen Statue, der sogenannten barberinischen, jetzt in der Münchner Glyptothek aufgestellten Muse wiederzuerkennen glaubte, allerdings vollkommen irrthümlich, da diese angebliche Muse ohne allen Zweifel ein Apollon als Musenführer (Musaget) ist, der übrigens auch dem Stil nach auf Ageladas, oder überhaupt die Zeit vor Phidias unmöglich zurückgehen kann. Zu diesen fünf Götterbildern kommen sodann zwei Statuen olympischer Sieger, sowie ein Siegesviergespann mit den Statuen des Siegers und seines Wagenlenkers auf demselben, und endlich eine figurenreiche Gruppe, die als Weihgeschenk der Tarantiner wegen eines Siegs über die Messapier in Delphi aufgestellt war, und von der uns leider nur angegeben wird, dass sie Krieger und kriegsgefangene Frauen darstellte.

Über den Stil des Ageladas fehlen uns, was sehr zu beklagen ist, die directen Urteile der Alten, so dass wir für unser eigenes auf das Wenige beschränkt sind, was sich aus den Werken schliessen lässt. Aus diesen ergiebt sich bei Einseitigkeit

der Technik (Erzguss) eine nicht unbeträchtliche Mannigfaltigkeit der Darstellungen; denn wir finden Götterbilder, Athletenbilder, Männer, Frauen, Alte und Junge, Einzelbilder und Gruppen, endlich Thiere. Ein sehr günstiges Vorurteil für die Verdienste des Ageladas erweckt der schon berührte Umstand, dass drei so grosse Künstler, wie Myron, Phidias und Polyklet bei ihm in die Lehre gingen, doch werden wir uns hüten müssen, hieraus zu Viel zu schliessen. Dass Ageladas unter seinen Zeitgenossen berühmt gewesen, dass er in der Technik Bedeutendes leistete, folgt allerdings daraus, mehr aber auch mit Nothwendigkeit nicht, namentlich aber das nicht, dass Ageladas mit hervorragendem Geiste begabt gewesen sei und dessen Kräfte bis zum vollendeten Ebenmass ausgebildet habe[33]); denn in seinen drei grossen Schülern stellen sich die grössten Verschiedenheiten grade in der geistigen Auffassung der Kunst dar, und es ist keine Spur von einem gemeinsamen Gepräge ihres Kunstcharakters, welches auf die Schule des Ageladas zurückgeführt werden könnte.

2. Sikyon.

Auch Sikyon hatte bereits im vorigen Zeitraum, als Dipoinos und Skyllis hinkamen, einen alten heimischen Betrieb der Erzbildnerei (diu fuit metallorum omnium officina; Plin.) über die uns aber alle näheren Daten fehlen. In der Zeit, die wir jetzt behandeln, weist Sikyon zwei bedeutende Künstler auf, zwei Brüder, Kanachos und Aristokles, von denen jener zu den berühmtesten Meistern seiner Zeit gehört, dieser als Gründer einer Schule bemerkenswerth ist, die sich durch sieben Generationen bis zur 100. Olympiade (380) fortsetzt.

Kanachos Zeitalter[34]) ergiebt sich zunächst aus seiner Zusammenstellung mit Ageladas und mit Kallon von Ägina, von dem wir weiter unten reden, viel bestimmter aber durch den Umstand, dass er das kolossale Apollonbild für die Branchiden in Milet verfertigt, und zwar, wie neuerdings erwiesen ist, dasjenige Tempelbild, welches bei der Zerstörung des Tempels Ol. 71, 3 von Dareios geraubt und erst spät durch Seleukos Nikator nach Milet restituirt wurde. Der Apollon von Kanachos muss also vor Ol. 71, 3 (493) gemacht worden sein, und wahrscheinlich doch einige Jahre vor dieser Zeit, also gegen das Ende der 60er Oll., vor 500 v. Chr., so dass wir ein ziemlich festes Datum für die Thätigkeit dieses Künstlers haben. Freilich nur ein Datum, aber ein solches, das mehr besagt, als man auf den ersten Blick glauben sollte. Es ist nämlich augenfällig, dass ein Künstler zu hohem Ruhme gelangt sein, folglich aller Wahrscheinlichkeit nach im reiferen Alter stehn muss, wenn derartige grosse Bestellungen aus weiter Ferne an ihn gelangen, oder wenn er zur Anfertigung bedeutender Werke aus der Ferne herbeigerufen wird. Wir können demnach, und das ist ein Grundsatz, der für die Chronologie mehr als eines Künstlers von Bedeutung ist, den ich deswegen auch hier etwas näher darzulegen für Pflicht hielt, mit ziemlicher Sicherheit annehmen, dass derartige Daten in die späteren Jahre eines Künstlerlebens fallen, so dass wir von ihnen weiter rückwärts als vorwärts zu rechnen haben, um die Ausdehnung dieses Lebens zu gewinnen. Wenden wir diesen Grundsatz auf Kanachos an, so werden wir nicht zweifeln, dass seine Thätigkeit mit ihrem Schwerpunkt in die 60er Oll. fällt, womit die schon bemerkte Gleichzeitigkeit mit Ageladas, wenigstens ungefähr, sowie der Umstand bestens stimmt, das Kanachos in mehren seiner Werke und in den Urteilen der Alten als ein Künstler des strengeren alten Stils erscheint.

Von diesen Werken nennen wir voran eine thronende Aphrodite von Gold und Elfenbein in Korinth mit alterthümlichen Attributen, wie sie gegen die neuere Zeit hin mehr und mehr verschwinden, nämlich mit dem Polos (dem Bilde der Himmelsscheibe) auf dem Kopfe, und mit Mohnkopf und Apfel in den Händen; sodann eine hölzerne Apollonstatue für das Ismenion in Theben; drittens den schon erwähnten milesischen Koloss desselben Gottes aus Erz. Ferner machte Kanachos eine Muse mit der Syrinx (Hirtenflöte), welche neben der des Ageladas und einer dritten von Kanachos' Bruder Aristokles aufgestellt war, und endlich Knaben auf Rennpferden (celetizontes pueri; Plin.), über die wir Näheres nicht wissen.

Erhalten ist uns von diesen Werken des Kanachos selbst keines; von seiner berühmtesten Arbeit aber, dem milesischen Apollon, besitzen wir Nachbildungen, aus denen wir uns jedoch, was ich meine Leser wohl festzuhalten bitte, nur eine allgemeine Vorstellung über die Art der Composion, nicht zugleich eine solche über die Stileigenthümlichkeiten des Meisters zu bilden vermögen. Von diesen Nachbildungen muss den übrigen voran eine milesische Münze genannt werden (s. in der beistehenden Figur oben links), weil sie die am meisten beglaubigte, wenn auch die künstlerisch unbedeutendste ist. Dieser authentischen Copie zunächst steht eine kleine Bronze im britischen Museum (Fig. 10 rechts), bei der von den Attributen wenigstens eines, der auf der rechten Hand liegende Hirsch erhalten ist, und die uns von der Gesammtheit des Originals den vollständigsten Begriff zu geben im Stande ist. Der Haltung nach kommt mit dieser Statuette noch mehr als ein antikes, Apollon darstellendes Werk überein, unter anderen eine sehr bedeutende, später zu besprechende Bronzestatue im Louvre; da aber diese Haltung an sich durchaus nicht singulär, vielmehr die bei Götterbildern dieser Periode gewöhnliche ist, so scheint es mir nicht richtig, die erwähnten Monumente, denen die specielleren Kennzeichen des kanacheïschen Apollon abgehn, als Nachbildungen auf diesen zu beziehn.

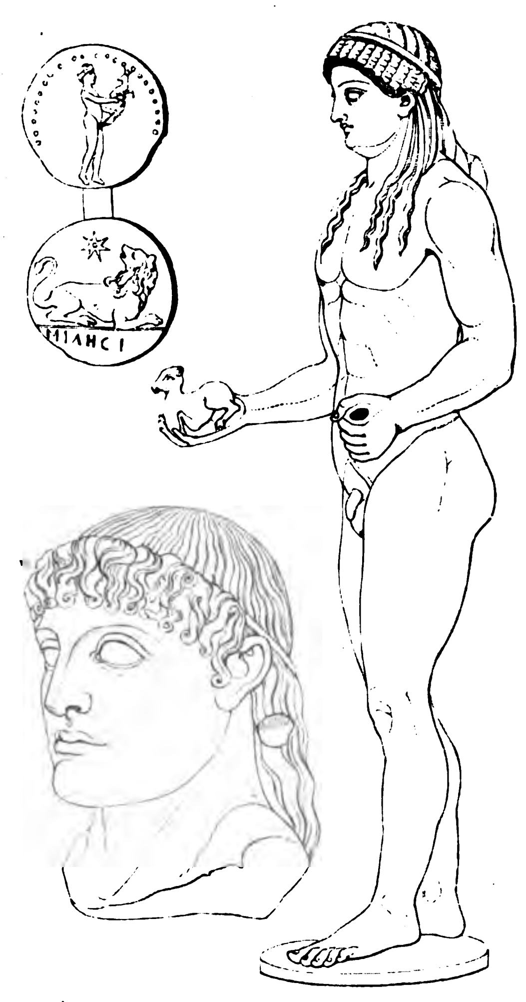


Fig. 10. Nachbildungen des Apollon von Kanachos.

Aus den beiden erwähnten Nachbildungen können wir entnehmen, dass der Apollon des Kanachos zu den in

voller Ruhe göttlicher Majestät dastehenden alten Tempelbildern gehörte, dass seine Hände jedoch nicht, wie bei dem Apollon von Tenea, am Leibe anlagen, sondern zur Tragung der Attribute erhoben waren. Als diese Atribute sind uns durch die schriftliche Überlieferung (bei Plinius) und durch die Münze von Milet Bogen und Hirsch bezeugt. Den letzteren finden wir, wie bereits erinnert, auch in der kleinen Bronze wieder, bei der die durchbohrte linke Hand in sehr bestimmter Weise das einstige Vorhandengewesensein auch des Bogens verbürgt. Über das Hirschattribut des kanachei'schen Apollon hat Plinius eine verworrene Notiz, nach welcher der Hirsch beweglich und eine Art von automatischem Kunststück gewesen sein soll. Es ist aber noch nicht gelungen diese Notiz verständlich zu machen, ja durch den Anblick der Münze und der Bronze, welcher unserer Phantasie Zaum und Zügel anlegt, wird dieselbe nur noch unverständlicher; wir dürfen dieselbe daher auf sich beruhen lassen, und zwar um so mehr, je weniger aus ihrer Aufklärung für die Statue und für die ganze Kunst des Kanachos gewonnen werden kann[35]. Für diese letztere dürfte es gerechtfertigt sein, den in unserer Figur links unten abgebildeten Marmorkopf des britischen Museums, den ich bisher mit Stillschweigen überging, näher in's Auge zu fassen[36]. Ich bin allerdings nicht der Meinung, dass wir, wie gewöhnlich angenommen wird, auch in diesem Kopfe eine Nachbildung des Werkes des alten Meisters von Sikyon besitzen, ja noch mehr, ich halte diesen Kopf überhaupt nicht für eine Nachbildung aus späterer Zeit, für ein pseudo-alterthümliches oder archaistisches Werk, sondern für ein sehr vorzügliches Original aus eben der Periode, von der wir reden. Es soll freilich nicht geläugnet werden, dass dieser Kopf im Allgemeinen den Typus zeigt, den wir als den des kanachei'schen Werkes aus der Bronze kennen, aber weder dies beweist für die Annahme der Nachahmung noch auch der mehr besondere Umstand, dass bei dem Marmorkopfe wie bei der Bronze einige gelöste, im Marmor leider weggebrochene Haarstrippen vorn über Schulter und Brust herabhangen. Denn der Typus ist eben der allgemein alterthümliche, und diese Haarstrippen finden sich noch mehrmals bei alten Statuen des Apollon wieder, so dass man sie zu einem allgemeinen Kennzeichen alterthümlicher Statuen dieses Gottes gemacht hat. Je weniger ich aber den Marmorkopf für ein nachgeahmt altes Werk halte, um so mehr glaube ich denselben als dem Stile des Kanachos, oder wenigstens seiner Zeit nahe stehend betrachten zu dürfen. Das Material ist, soviel ich am Original ohne dessen Verletzung sehn konnte, parischer Marmor, die Arbeit ist im höchsten Grade fleissig und gewissenhaft, was man in unserer Zeichnung am meisten bei den über der Stirn liegenden, an den Enden regelmässig eingebohrten Locken wahrnehmen kann. Das Gesicht ist voll der alten Herbheit und Strenge, in schneidend scharfen Formen gebildet; und doch ist ein grosser Typus in demselben unverkennbar; es ist eine gar energische, man könnte sagen bedeutende Physiognomie, welche, ohne zu eigentlicher Schönheit und zu feinem Ausdruck des Geistigen gelangt zu sein, doch sehr sichtbar die Formelemente künftiger Idealbilder des Gottes, selbst eines belvederischen Apollon enthält. Denn selbst in unserer blossen Linearzeichnung tritt jener Zug stolzer Hoheit in der Nase und besonders in Mund und Kinn hervor, welcher am belvederischen Apollon in einer bewegten Situation des Gottes so bewunderungswürdig ausgebildet ist, das Auge aber und die Stirn unseres alten Kopfes haben auch Etwas von jener himmlischen Klarheit, welche von Stirn und Auge jenes Idealbildes leuchtet.

Und eben in dieser seiner Eigenthümlichkeit stellt sich der Apollonkopf des britischen Museums dar, als ein Monument des Übergangs der Kunst von der typisch starren Ausdruckslosigkeit in den Gesichtern der älteren Zeit zu der vollendeten Darstellung des Seelischen und Geistigen in den Formen, welche erst die folgende Periode erreicht.

In einer solchen Mittelstellung zwischen alterthümlicher Gebundenheit und individueller Freiheit des Stils dürfen wir uns nun auch den alten Meister von Sikyon wohl denken. Die Urteile der Alten stellen ihn mit Kallon von Ägina auf eine Stufe. und eine Stufe des Alterthümlichen höher hinauf als Kalamis von Athen, von dem wir sehn werden, dass er zuerst den Formen feineren seelischen Ausdruck einzuhauchen verstand. Kanachos' Werke werden uns charakterisirt als härter, denn dass sie die Naturwahrheit darstellen könnten (rigidiora quam ut imitentur veritatem; Cic.), und doch wird Kanachos noch von späten römischen Schriftstellern, wie sein Zeitgenoss Kallon von Ägina, als ein höchst bedeutender Künstler aus der Menge hervorgehoben. Zu diesen Urteilen bildet der Apollonkopf des britischen Museums einen eben so bündigen wie bedeutungsvollen monumentalen Commentar, und ich glaube nur noch auf die Mannigfaltigkeit sowohl in der Technik des Kanachos, der Holz, Goldelfenbein, Erz und wahrscheinlich auch Marmor bearbeitete[37]), wie in den Gegenständen desselben, welche das Tempelbild und die Thiergestalt umfassen, hinweisen zu dürfen, um überzeugt zu sein, dass meine Leser die Grösse des alten Meisters zu würdigen verstehn werden.

Aristokles, Kanachos' Bruder, tritt uns, obgleich ihn Pausanias (6, 9, 1) kaum minder berühmt nennt als Kanachos, doch ungleich weniger bedeutend entgegen, da wir von ihm nur ein einziges Werk, die bereits angeführte dritte Muse im Musendreiverein von Ageladas und Kanachos, kennen, er ist uns aber, wie angeführt, als Gründer einer Schule bemerkenswerth, die bis in die 100. Olympiade hinabreicht, und an welche sich eine chronologische Berechnung knüpfen lässt, die das Zeitalter des Gründers auf die Mitte der 60er Oll. feststellt, ein Umstand, der auch für Aristokles grossen Bruder Kanachos' von Bedeutung ist. — Die Schüler des Aristokles[38]) (wenn man so sagen darf) erscheinen bis auf den einen Sostratos, von dem eine Statue der Athene angeführt wird, nur als Athletenbildner thätig, also auf einem Felde, welches die Kunst in Sikyon und in Argos überhaupt vorwiegend anbaut.

3. Ägina.

Ägina, wo die Thätigkeit des Smilis, die sich übrigens, wie wir oben (S. 84) sahen, von der Heimath ab auf die Inseln und die kleinasiatische Küste hinwendet, in die 50er Oll. fällt und in die 60er hineinreicht, hat in diesem Zeitraum, dem letzten seiner selbständigen Blüthe, zwei grosse Künstler Kallon und Onatos, deren Thätigkeit man bisher in die 60er und 70er Olympiaden verlegte, während Brunn derselben in seiner Künstlergeschichte den Zeitraum der 70er und 80er, also den der phidiassischen Kunst anweist. Wir kehren mit voller Überzeugung zu der älteren Annahme zurück[39]), für die sich keine wirklich wesentliche Schwierigkeit ergeben wird, welche aber den grossen Vorzug vor der von Brunn versuchten Chronologie voraus hat, dass sie erstens die beiden grössten Künstler Äginas in die Zeit der höchsten politischen Blüthe der Insel verweist, mit deren Untergang thatsächlich auch die Kunst Äginas fast ganz erlischt, und dass zweitens zwischen Kallon, dem Künstler alten Stils,

und Phidias, dem Meister der Vollendung, wenigstens so viel Raum gelassen wird, dass der Entwickelungsgang der Kunst von dem einen zum anderen Künstler, zumal in Anbetracht der Zeitverhältnisse, wenigstens als denkbar, wenngleich immer noch wunderbar genug erscheint. Sind aber die beiden Äginetenmeister Phidias' Zeitgenossen, so haben wir keinen Entwickelungsgang der Kunst mehr, sondern nur einen Sprung, ja einen salto mortale, bei dem alle Berechnung, alle Construction und alles Verständniss wie bei jedem reinen Wunder vollständig aufhört oder zu Schanden werden muss.

Von Kallon's Werken kennen wir nur eine Statue der Kora (Proserpina), welche in Amyklä unter einem goldenen Dreifuss als Siegesweihgeschenk nach Beendigung des dritten Messenischen Krieges Ol. 81, 2 (454) aufgestellt war, und eine Statue der Athene in Korinth. Aus diesen Werken würden wir weder auf die Grösse noch auf die Stileigenthümlichkeit des Künstlers schliessen können, dessen Bedeutung in der Entwickelung der Kunstgeschichte aber daraus hervorgeht, dass noch römische Rhetoren, Cicero (Brut. 18) und Quintilian (12, 10, 7), seinen Namen in erläuternden Vergleichungen verwenden können, und der in eben diesen Zusammenstellungen, welche seine Werke als härter denn die des Kalamis von Athen nennen, als ein trefflicher Meister des alten herben Stils erscheint.

Fast noch wichtiger als die Gewinnung des Kallon für die 60er und 70er Olympiaden ist es, dass wir den zweiten schon genannten äginetischen Meister, den grossen Onatas, den Brunn ebenfalls in die 70er und 80er Oll. versetzt, mit bestem Fug und Recht in die 60er und 70er Oll. hinaufrücken können. Und zwar einfach dadurch, dass wir ein festes Datum aus dem Leben des Künstlers, nämlich das Jahr Ol. 78, 3 (465 v. Chr.) nach dem bei Kanachos ausgesprochenen Grundsatze nicht als in die Zeit seiner mittleren Blüthe, sondern in diejenige seines abgeschlossenen Ruhmes, folglich in sein höheres Alter verlegen. Denn es handelt sich bei dieser Jahreszahl wieder um ein Werk, welches aus der Ferne, von Syrakus her, und zwar von dem Herrscher von Syrakus, Hieron, bei dem Künstler bestellt wurde, ein Viergespann, das zur Feier eines in Olympia erfochtenen Sieges mit dem Viergespann aufgestellt wurde. Eine weitere Bestätigung dieser Angabe liegt darin, dass Pausanias Onatas Zeitgenossen des Ageladas und des Atheners Hegias nennt, der, wie wir unten sehn werden, ebenfalls den 60er und 70er Oll. angehört, und eine andere Bestätigung finden wir in den Worten desselben Pausanias, der aussagt, Onatas habe höchstens ein Menschenalter nach dem Perserzug gearbeitet[40]), d. h. höchstens bis zu diesem Zeitpunkt, der in den Anfang der 80er Oll. fallen würde.

Wie wichtig das Ergebniss dieser Hinaufdatirung des Onatas in die 60er Oll. sei, wird besonders gegenüber den aus dieser Periode erhaltenen Sculpturwerken Äginas klar. Man hat schon früher den Namen des Onatas, wie auch den des Kallon, mit den berühmten äginetischen Giebelgruppen in München zusammengebracht, aber man hat sich hiebei nur von der Berühmtheit des Künstlers und von dem Lobe leiten lassen, das seinen Werken ertheilt wird. Freilich ein schwaches Argument. Etwas anders aber stellt sich die Sache, wenn wir die Werke des Onatas näher betrachten und darunter folgende zwei Gruppen finden. 1. Weihgeschenk der Achäer nach Olympia bei nicht angegebenem Anlass, Paus. 5, 25, 5. Dasselbe war eine Gruppe von Erzstatuen und stellte die Griechen vor Troia dar, wie sie (nach Ilias 7, 175 ff.)

durch das Loos bestimmen, wer den Zweikampf mit Hektor kämpfen soll. Die Gruppe bestand aus 10 Figuren, von denen neun, die Loosenden, auf einer gemeinsamen Basis, Nestor, der die Loose im Helm sammelte, auf eigener Basis, jenen gegenüber stand. Von diesen, die nicht ganz gerüstet, sondern nur mit Helm, Schild und Speer gewaffnet waren, nennt unser Gewährsmann nur drei, Agamemnon, den einzigen, welchem der Name mit rückläufiger (also alterthümlicher) Schrift beigeschrieben war, Idomeneus, auf dessen Schilde ein Hahn das Zeichen oder Wappen bildete, und in einem Distichon:

Viele Werke erschuf, auch dies, der kluge Onatas,
Er des Mikon Sohn, der von Ägina entstammt.

der Name des Künstlers angebracht war, und drittens Odysseus, den Nero aus der Gruppe wegnahm und nach Rom schleppte. Die anderen sechs waren nach Homer Diomedes, die zwei Aias, Meriones, Eurypylos und Thoas.

2. Weihgeschenk der Tarantiner in Delphi, wegen eines Sieges über die Peuketier (Paus. 10, 13, 5). Es war eine Gruppe von Reitern und Fusskämpfern, unter denen der König der Iapygier Opis, der Bundesgenoss der Peuketier, als im Kampfe Gefallener dargestellt war, während ihm zunächst der Heros Taras und Phalanthos von Lakedämon standen. — Indem wir es der Besprechung der Äginetengruppe anheimgeben müssen, inwiefern sie den Leser von ihrer innerlichen Verwandtschaft mit diesen Werken des Onatas überzeugen wird, machen wir hier nur auf einige äusserliche Incidenzpunkte aufmerksam[41]). In dem ersteren Werke wird, wie in der Äginetengruppe, ein berühmter epischer Gegenstand, und zwar zum ersten Male in der Kunstgeschichte, in einer Gruppe von Rundbildern behandelt; in demselben scheint, wie in der Äginetengruppe, die Nacktheit Princip gewesen zu sein, so dass die vollständige Rüstung der homerischen Helden, mit Panzer und Beinschienen, wie sie die älteren Vasen durchgängig beibehalten haben, aufgegeben und durch die leichte Waffnung ersetzt ist, welche Pausanias ausdrücklich hervorhebt und der wir in der erhaltenen Gruppe, in der das gleiche Princip waltet, diese wunderbar gearbeiteten Körper verdanken. Die zweite Gruppe des Onatas bietet einen anderen Vergleichspunkt mit den Ägineten: es ist die Darstellung eines Kampfes, in deren Composition wie in der der Giebelgruppen ein Gefallener, um den sich die Hauptpersonen gruppiren, den Mittelpunkt bildet. — Trotz diesen Merkmalen der Übereinstimmung bin ich weit entfernt nun ohne Weiteres die äginetischen Giebelgruppen dem Onatas zuzuschreiben; aber das wage ich zu behaupten, dass sie ihm weit eher als dem Kallon gehören, und dass es einer und derselbe Kunstgeist war, der diese Gruppen und die Gruppen des Onatas erschuf.

Von den übrigen Werken des grossen Meisters können wir sehr kurz reden; es sind einige Götterbilder, darunter das sehr fabelhafte der „schwarzen Demeter“ für Phigalia, welches der Künstler als Abbild eines uralten in abenteuerlicher Gestalt gebildet haben soll, ein Apollon aus Erz für die Pergamener, den Pausanias gross und kunstvoll, ja ein Wunder nennt, und der auch in einem Epigramm des Sidoniers Antipater (Anall. 2, p. 14. Nr. 30) gefeiert scheint, ferner ein Hermes, den die Pheneaten in Arkadien nach Olympia weihten, und der in eigenthümlicher Gestalt, einen Widder unter dem Arm und mit dem Helm auf dem Kopfe erschien. Als einzelnes Heroenbild wird ein Herakles von 10 Ellen (15 Fuss) Grösse in Erz,

mit Keule und Bogen genannt, den die Thasier nach Olympia weihten, und endlich als einzelnes Werk nicht idealen Gegenstandes das schon oben besprochene Viergespann des Hieron in Olympia.

Ein Gesammturteil über die Kunst des Onatas finden wir nur bei Pausanias (5, 25, 7), dem allein wir auch fast alle Nachrichten über den Meister verdanken. Dies Urteil lautet sehr günstig: „diesen Onatas, obwohl er dem Stil seiner Werke nach der äginetischen Schule angehört, schätze ich nicht geringer als irgend Einen der Dädaliden und der attischen Werkstatt.“ Ja dies Urteil lautet so günstig, dass man dasselbe gleich auf das höchste Mass des Lobes ausdehnen zu müssen glaubte, indem man unter den Dädaliden und der attischen Werkstatt keinen Geringeren als den göttlichen Phidias und seine Schule verstehn wollte. Das ist nun freilich gewiss unrichtig, und wird um so unrichtiger erscheinen, wenn wir Onatas als einen wesentlich älteren Künstler als Phidias betrachten; es ist keine Spur, dass Phidias jemals als Dädalide betrachtet oder zu den Dädaliden gerechnet worden sei, keine Spur, dass jemals seine Schule als die „attische Werkstatt“ bezeichnet würde, ja eine solche an Handwerk und Zunft erinnernde Bezeichnung des Phidias und der Seinen ist bei der Bewunderung dieser Künstler bei den Alten unmöglich. Die „attische Werkstatt“ werden wir sogleich in Hegias, Kritios und Nesiotes und anderen Zeitgenossen des Onatas kennen lernen, in Künstlern, die ihren ehrenvollen Platz in der Kunstgeschichte haben. Mit diesen Onatas zu vergleichen, ist dem Pausanias schon ein Grosses; denn, wenngleich wir nicht bestimmt sagen können, worin die Eigenthümlichkeit des äginetischen Stils im Vergleich zum attischen liege, so ist doch aus Pausanias' Worten klar ersichtlich, dass er dieselbe für geringer achtet, und in seinem „obwohl Onatas seinem Stil nach der äginetischen Schule angehört“ mit einer gewissen Reserve sein Lob einleitet, mit jener echt griechischen Masshaltung, die wir Modernen nicht aufgeben oder vernachlässigen sollten.

Wir übergehn einige andere Künstler Äginas von geringer Bedeutung, um unsere Leser nicht mit einem unnützen Ballast von Namen zu belästigen, und wollen nur noch bemerken, das es ein äginetischer Künstler Anaxagoras war, dem die Griechen nach der Schlacht von Platää (Ol. 75, 2, 479) die Verfertigung des Zeus auftrugen, den sie aus dem Zehnten der Beute weihten. Nach dem Verluste seiner politischen Selbständigkeit hat Ägina, welches Ol. 80, 3 (457) Athen unterlag, keinen hervorragenden Künstler wieder geboren.

Wir wenden uns deshalb ohne Aufenthalt zu der benachbarten Siegerin

4. Athen.

Dass Athen von den ältesten Zeiten die Bildkunst, namentlich die Holzschnitzerei betrieb, haben wir bereits früher gesehn, und eine nicht verächtliche Entwickelung der Marmorsculptur schon in dem vorhergehenden Zeitraum kennen gelernt. In die Künstlergeschichte tritt Athen erst in dieser Zeit ein, namhafte Künstler, welche fördernd in die Kunst eingriffen und einen eigenthümlichen Stil entwickelten, brachte diese Stadt, die der Mittelpunkt aller grossen Kunstübung werden sollte, in diesem Zeitraume zuerst hervor.

Wir nennen voran Endoios, da er wahrscheinlich in die 50er Olympiaden (vor 540 v. Chr.) hinaufzudatiren ist[42]. Eine solche frühere Lebenszeit des Endoios stimmt

besser als eine spätere wesentlich in den 60er und 70er Oll. mit dem Umstande, dass er ein Holzbild verfertigte, nämlich eine Athene für Erythrä, mit den alterthümlichen Attributen des Polos auf dem Kopfe und einer Spindel in jeder Hand; ferner mit der Angabe des Pausanias, dass ein anderes Bild der Athene Alea in Tegea, das August nach Rom versetzte, ganz von Elfenbein war und ausdrücklich als alterthümlich bezeichnet wird, während das Material an die Vorstufen der Goldelfenbeintechnik erinnert. Freilich arbeitete Endoios in Erythrä auch stehende Horen aus Marmor, und das Grabdenkmal, zu dem eine erhaltene hochalterthümliche Inschrift gehört, ist ebenfalls von Marmor gewesen. Aber auch Dipoinos und Skyllis arbeiten in Marmor wie in Holz mit Beifügung von Elfenbein. Für das höhere Alter des Endoios dürfte auch noch der Umstand sprechen, dass es von ihm heisst, er habe Dädalos auf seiner Flucht von Athen nach Kreta begleitet, was allerdings dem Wortlaute nach unmöglich ist, aber doch vielleicht mehr sagt als das, dass Endoios ein attischer Dädalide war. Denn nur einen streng alterthümlichen Künstler konnte die Sage zum Genossen anstatt zum Nachkommen des Dädalos machen. Vermuthungsweise wird auf Endoios, der in den angeführten und noch zweien Werken, einer Athene und einer Artemis, von denen ein später Schriftsteller (Athenagoras leg. pr. Christ. 14) Notiz giebt, als Götterbildner erscheint, das sitzende Athenebild zurückgeführt, das wir oben (S. 97, Fig. 8.) besprochen haben. Schwerlich wird sich jemals weder für noch gegen diese Vermuthung beweisen lassen, der chronologisch betrachtet übrigens Nichts im Wege steht.

In die 60er und 70er Oll. fällt sodann Antenor, der Künstler, welcher die ältesten, von Xerxes weggenommenen Bilder der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton verfertigte, also nach Ol. 67, 3 (510) und vor Ol. 75, 1 (480), und in dieselbe Zeit mag Amphikrates fallen, von dessen Hand das Denkmal der auch auf der Folter verschwiegenen Geliebten des Harmodios, Leäna (Löwin) war. Dasselbe stellte als Namenssymbol eine Löwin dar, weil man in der guten alten Zeit sich noch scheute, von Buhlerinnen, und wäre es solche wie Leäna gewesen, Porträtstatuen öffentlich aufzustellen.

Wichtiger als die bisher besprochenen Künstler sind uns Hegias oder Hegesias und Kritios und Nesiotes, welche Zeitgenossen des Argivers Ageladas und der Ägineten Kallon und Onatas genannt werden, und deren Zeit durch zwei feste Daten bestimmt ist, nämlich dadurch, dass Hegias der, wahrscheinlich erste, Lehrer des Phidias vor Ageladas war, und dass die gemeinsam arbeitenden Künstler Kritios und Nesiotes die neueren Bilder der Tyrannenmörder arbeiteten, welche Ol. 75, 4 (476) am Aufgange der Akropolis aufgestellt wurden. Wie lange nachher diese Künstler noch thätig waren, lässt sich nicht bestimmen, jedoch scheint die Angabe des Plinius (34, 49), welcher als Rivalen des Phidias in der 84. Olympiade Alkamenes (Ph.'s Schüler), Hegias (Ph.'s Lehrer), Kritios und Nesiotes nennt wenigstens in sofern ungenau, als sie sich auf die Blüthe dieser Künstler bezieht (aemuli fuerunt), die immerhin noch zur Zeit von Phidias' Schülern gelebt haben mögen. Denn mehr als ein Umstand (Inschriften und die Berechnung einer Schülerreihe des Kritios) stellt es fest, dass die Blüthe dieser Künstler in die Mitte der 70er Olympiaden fällt, also nicht bis in die Mitte der 80er (40 Jahre lang) gedauert haben kann. Auch werden die Künstler durch die Urteile der Alten über ihren Stil deutlich genug als Meister

der älteren Zeit charakterisirt; so bezeichnet ein Urteil Lukian's (rhet. praec. 9) die Werke des Hegias, Kritios und Nesiotes als: zugeschnürt, knapp, also ohne freie Bewegung, sehnig und trocken und übermässig hart im Umriss, und Quintilian (12, 10, 7) nennt die Werke des Hegias wie die des Kallon härter und den etruskischen Arbeiten näher stehend als die des Kalamis, der seinerseits wieder für härter gilt als Myron. Diese Urteile, denen wir freilich vieles von ihrer Härte benommen sehen, wenn wir erfahren, dass die jüngeren attischen Künstler der Blüthezeit eine Hermesstatue aus der vorpersischen Epoche so oft als Modell abformten, dass sie dadurch schwarz wurde (Müller-Schöll p. 31), sind uns, namentlich als absolut lautende, wichtiger, als die Kenntniss der wenig hervorragenden Werke dieser Künstler, von denen wir von Hegias nur die nach Rom versetzten Statuen der Dioskuren Kastor und Polydeukes und Knaben auf Rennpferden, dergleichen auch Kanachos bildete, nennen.

Auf die Dioskuren des Hegias hat man, freilich ohne alle Gewähr, ein unten beizubringendes, in der tiburtinischen Villa Hadrian's gefundenes Relief bezogen, welches Kastor als Rossebändiger darstellt. Von Kritios' und Nesiotes' Hauptwerke, der Gruppe der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton scheinen dagegen wirklich Nachbildungen vorhanden zu sein, die wir nachstehend mittheilen, und deren Nachweisung wir Stackelberg und Welcker verdanken.

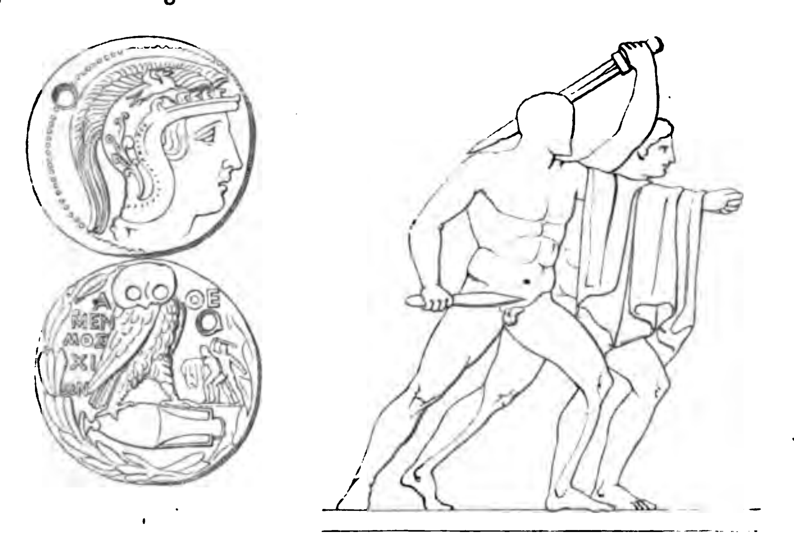


Fig. 11. Nachbildungen der Gruppe der Tyrannenmörder von Kritios und Nesiotes.

Die bedeutendere Nachbildung ist diejenige in dem Relief an der Lehne eines attischen obrigkeitlichen Lehnsessels von Marmor (bei uns rechts); Stackelberg, der dies Relief in seinen „Gräbern der Hellenen“ zuerst als Vignette S. 56 herausgab, erkannte wohl den Gegenstand, aber erst Welcker (Alte Denkmäler 2. S. 213 ff.) machte auf den interessanten Umstand aufmerksam, dass attische Münzen, deren wir eine beibringen (Fig. 11, links), die beiden Figuren des Lehnsesselreliefs von der anderen Seite her, im Übrigen durchaus übereinstimmend darstellen, wodurch allerdings unwiderleglich bewiesen ist, dass beide Darstellungen sich auf eine freistehende Gruppe beziehn, die bald in dieser, bald in jener Ansicht aufgenommen werden konnte.

Dass diese Gruppe von Kritios und Nesiotes sei, geht allerdings aus den Nachbildungen nicht hervor, um so weniger als diese den Stil der alten Meister durchaus nicht einhalten. Da aber die ältesten Darstellungen des Harmodios und Aristogeiton aus Athen weggenommen waren, auch schwerlich schon eine so bewegte Gruppe bildeten, und da ferner die uns bei Plinius (34, 10) vorliegende Notiz über eine dritte Darstellung desselben Gegenstandes von der Hand des Praxiteles so verworren ist, dass sie starke Zweifel über die Thatsächlichkeit dieses praxitelischen Werkes übrig lässt, so scheint Welcker mit Recht an der Ansicht festzuhalten, dass unsere Nachbildungen sich auf das Werk der beiden älteren Meister beziehen, während Brunn (K.-G. 1, S. 343) dieselben lieber auf Praxiteles zurückführen möchte. Jedenfalls ist die Darstellung voll Leben und Bewegung, das einige Vorschreiten beider Männer und die Vertheilung der Rollen unter sie, indem der jüngere in erster Reihe thätig ist und eben mit dem Schwert zum Todesstreiche auf den Tyrannen Athens ausholt, während der ältere den Genossen mit vorgestrecktem Mantel deckt und sein kürzeres Schwert zum Angriff in Bereitschaft hält, das ist ganz vorzüglich componirt, und lässt uns den Ruhm begreiflich erscheinen, den die Meister trotz der Herbheit ihres Stils genossen. — Ihre übrigen Werke verlohnt es sich nicht, einzeln anzuführen, und wir schliessen mit der Bemerkung, das Kritios als der bedeutendere auch allein thätige der beiden Künstler, Nesiotes wesentlich als sein Gehilfe erscheint, und vielleicht mehr an der Ausführung, als an dem Entwurf der Werke betheiligt war. Kritios gründete eine Schule in Athen, deren Glieder bis Ol. 100 (380 v. Chr.) hinabreichen, ohne von der Bedeutung zu sein, dass wir sie hier namentlich aufführen müssten.

5. Die übrigen Städte des Mutterlandes.

Über die Künstlergeschichte der übrigen Städte des Mutterlandes werden wenige kurze Notizen genügen, da nirgend wirklich grosse und namhafte Künstler hervortreten. Diejenigen Städte, welche überhaupt Künstlernamen aufzuweisen haben, sind: Naupaktos, Troizen, Phlius, Elis, Korinth und Theben, von denen wir die ersten vier, die nur je einen Künstler haben, ganz übergehn können. Aus Korinth, der Stadt des uralten schwunghaften Kunstbetriebs kennen wir drei Künstler, Diyllos, Amykläos und Chionis, welche gemeinsam ein von den Phokäern wegen eines Sieges über die Thessaler in Delphi kurz vor den Perserkriegen aufgestelltes Weihgeschenk arbeiteten. Es war dies eine Gruppe, welche den schon von Dipoinos und Skyllis behandelten Gegenstand des Dreifussraubes oder vielmehr den Kampf um den Dreifuss zwischen Apollon und Herakles darstellte, denn Pausanias (10, 13, 4) giebt ausdrücklich an, dass die beiden Söhne des Zeus den Dreifuss haltend mit einander im Kampfe waren, von welchem sie Artemis einerseits, Athene andererseits zurückzuhalten strebte.

Nach dieser Angabe muss es zweifelhaft bleiben, ob wir in den vielfachen nachgeahmt alterthümlichen Reliefen dieses Gegenstandes, von denen wir weiter unten ein Exemplar aus Dresden beibringen, wie vermuthet worden, Nachbildungen dieser Gruppe besitzen. Eher glaube ich dies von einem bis jetzt in zwei Exemplaren bekannten Thonrelief annehmen zu dürfen, von denen das besser erhaltene aus der Campana'schen Sammlung in Rom auch in Welcker's Alten Denkmälern 2, Taf. 15,

Nr. 29 abgebildet ist. Denn hier haben wir eine Vorstellung, die sich gar nicht genauer bezeichnen lässt, als mit den Worten, die Pausanias von dem Werke des Diyllos und Amykläos gebraucht. Was aber den Stil dieses Reliefs anlangt, so mag dieser in der Nachbildung Etwas von der Strenge des Vorbildes verloren haben, aber trotz aller Vortrefflichkeit in der Formgebung ist in dem Reliefe ein beträchtlicher Grad steifer Symmetrie und eines einförmigen, gebundenen Rhythmus der Bewegung fühlbar genug, um dasselbe mit Fug der Mitte der 70er Oll. zuweisen zu dürfen und nicht etwa in die Zeit der völlig entwickelten phidiassischen Kunst zu setzen.

Endlich tritt, so viel wir wenigstens sehn können, in diesem Zeitraum zuerst in den Kreis kunstfleissiger Städte Theben, welches mehre Künstlernamen, wie Pythodoros, Askaros, Aristomedes und Sokrates aufweist, von denen wir nur die beiden letzten hervorheben wollen, weil sie ein Götterbild, die dindymäische Göttermutter, thronend, aus einem Block pentelischen Marmors verfertigten, welches nebst dem Tempel, in dem dasselbe aufgestellt war, von dem grossen Pindar geweiht wurde, wodurch zugleich die Zeit als ungefähr das Ende der 70er Olympiaden bezeichnet wird.

Nachdem wir in diesen Notizen uns eine Übersicht über die Entwickelung der Kunst zu verschaffen gesucht haben, sofern dieselbe an die Wirksamkeit einzelner namhafter Künstler geknüpft war, wollen wir jetzt versuchen, uns im folgenden Capitel durch die Betrachtung der erhaltenen Monumente das Bild von der Kunst dieser alten Zeit zu beleben und zu verdeutlichen.

FÜNFTES CAPITEL.

Die erhaltenen Monumente.

Die erhaltenen Monumente der Plastik aus den 60er und 70er Olympiaden werden wir unsern Lesern in einer Anordnung vorführen, welche vielleicht auf den ersten Blick den Nachtheil zu haben scheint, dass durch sie Gleichartiges getrennt und dass der Fluss der Darstellung einer classificirenden Systematik zum Opfer gebracht wird. Hoffentlich aber werden wir alle unsere Leser überzeugen, dass diese Nachtheile durch ungleich grössere Vortheile aufgewogen werden, wenn wir die datirten, datirbaren und local bestimmten Originale von den nicht local bestimmbaren Originalen absondern, erstere nach ihren Entstehungsorten ordnen, und erst nach der Betrachtung aller Originale, nur zur Ergänzung hieratisch-archaistische (nachgeahmt alterthümliche) Sculpturen hinzufügen.

Dass wir durch solche Denkmäler, welche ein Datum an sich tragen, oder deren Datum berechenbar ist, uns zunächst eine feste Unterlage für die kunstgeschichtliche Monumentalkritik schaffen müssen, oder dass eine solche sichere Unterlage bei der wenig präcisen Stilbezeichnung in den Urteilen der Alten über die Künstler der hier

in Rede stehenden Zeit wenigstens auf's höchste wünschenswerth sei, wird Jeder leicht begreifen. Ebenso wird Jeder damit einverstanden sein, dass wir Originale und Nachbildungen trennen, wenigstens Jeder, der weiss, wie sich Stil und Manier unterscheiden, und dass Werke, die Jahrhunderte später in der Weise früherer Zeit gearbeitet und nachgeahmt werden, den Stil der alten Zeit nur in seinen gröbsten Merkmalen auffassen und wiedergeben. Weniger von selbst dürfte der Grund in die Augen springen, der uns veranlasst, die local bestimmbaren von den local nicht bestimmbaren Originalen, und erstere wieder nach ihren Fund- und Entstehungsorten zu sondern. Und doch ist dies das einzige Mittel, um den Fortschritten der monumentalen Kunstgeschichte zu genügen, der einzige Weg, welcher zu einer wirklich scharfen Datirung an sich undatirter Monumente führen kann, und uns hoffen lässt, dass später aufgefundene Monumente sich unseren Classen werden einreihen lassen. Nachdem man von Winckelmann abwärts angefangen hatte, den altgriechischen Stil von dem etruskischen zu unterscheiden, mit dem er schon bei den Alten hie und da verglichen und zusammengestellt wurde, und vor Winckelmann, ja zum Theil noch heute von Künstlern und Kunstliebhabern völlig vermengt wird, begnügte man sich zunächst alle erhaltenen griechischen Werke dieser Zeit in Bausch und Bogen als „altgriechische" zu bezeichnen und von einem gemeinsamen „altgriechischen Stil" zu reden. So noch in O. Müller's Handbuche. Es soll nun freilich nicht geläugnet werden, dass viele allen Monumenten gemeinsame Merkmale vorhanden sind, welche sie dem Etruskischen so gut wie dem Ägyptischen, Indischen, Assyrischen gegenüber als altgriechische charakterisiren, es soll eben so wenig geläugnet werden, dass sich aus den litterarischen Quellen und aus den Monumenten selbst eine gewisse Summe dessen ergiebt, was die Werke der 60er und 70er Olympiaden, sie mögen entstanden sein wo immer es sei, von den Arbeiten der 30er bis 50er Olympiaden wie von den Schöpfungen der Blüthezeit unterscheidet. Dennoch aber dürfen wir den Blick nicht dagegen verschliessen, dass innerhalb dieses Gemeinsamen sehr beträchtliche Unterschiede in der Kunst- und Stilentwickelung der verschiedenen Locale der Kunst bestehn, Unterschiede, welche sich schon aus den Andeutungen der Alten ergeben, wie z. B. wenn die „äginetische Arbeit" (*ἐργασία Αἰγιναῖα*) von derjenigen der „attischen Werkstatt" (*ἐργαστήριον Ἀττικόν*) sehr bestimmt unterschieden wird. Diese localen Differenzen sind nun auch in den Monumenten, selbst bei flüchtiger Betrachtung unverkennbar. Ich bin freilich nicht der Meinung, erkläre mich vielmehr sehr bestimmt gegen die Ansicht, als wären wir schon jetzt im Stande, die charakteristischen Merkmale der Stilunterschiede in den Werken der verschiedenen griechischen Stämme in irgend vollständiger Weise aufzustellen, ja ich behaupte nicht allein, dass Alles, was bisher über diese Stammverschiedenheiten im altgriechischen Stil geschrieben worden, der rechten Schärfe und Eindringlichkeit entbehrt, sondern noch mehr, dass unser Monumentenvorrath noch viel zu beschränkt ist, um uns zu einem durchgreifenden Urteil zu befähigen und zu berechtigen. Nichtsdestoweniger steht die Thatsache fest, dass Unterschiede vorhanden sind. Ist dies aber der Fall, steht die Möglichkeit, einmal zu einer präcisen Charakterisirung der wirklichen Stildifferenzen der altgriechischen Kunst zu gelangen, selbst nur in entfernter Aussicht, so wird es, trotz dem Widerspruch einzelner bedeutender Männer, unausweichliche Pflicht, diejenigen Kunstwerke unserer Periode, deren Entstehungslocal sich ermitteln lässt,

nach Localen getrennt zu behandeln, und wir dürfen nicht mehr um der Bequemlichkeit der Darstellung willen bei deren Charakterisirung unter der gemeinsamen Rubrik des alten Stils stehn bleiben. Wohl festzuhalten aber bitte ich meine Leser andererseits, dass es bis jetzt weit mehr auf eine eindringliche und allseitige Beobachtung der Stileigenthümlichkeiten der alten Sculpturen als auf ein Hervorheben gewisser einzelner Stilunterschiede ankommt. Jene ruhige Beobachtung wird der Zukunft ein erwünschtes Material brauchbarer Thatsachen überliefern, eine verfrühte Systematisirung und Schematisirung dagegen ist mit der sehr bedeutenden Gefahr gebunden, die künftige Beobachtung zu trüben und zu missleiten.

Nach diesen Vorbemerkungen beginnen wir mit

1) den datirten, datirbaren und local bestimmten Monumenten,

und wenden natürlich wieder unsere Blicke zuerst auf die Orte, in denen wir die grösste Kunstthätigkeit durch die litterarischen Quellen kennen gelernt haben. Aber vergebens suchen wir nach einem Sculpturwerke aus Argos, vergebens nach einem Original aus Sikyon.

Desto grösser ist unsere Ausbeute aus dem dritten Mittelpunkte der Kunst dieser Zeit, aus

a) Ägina;

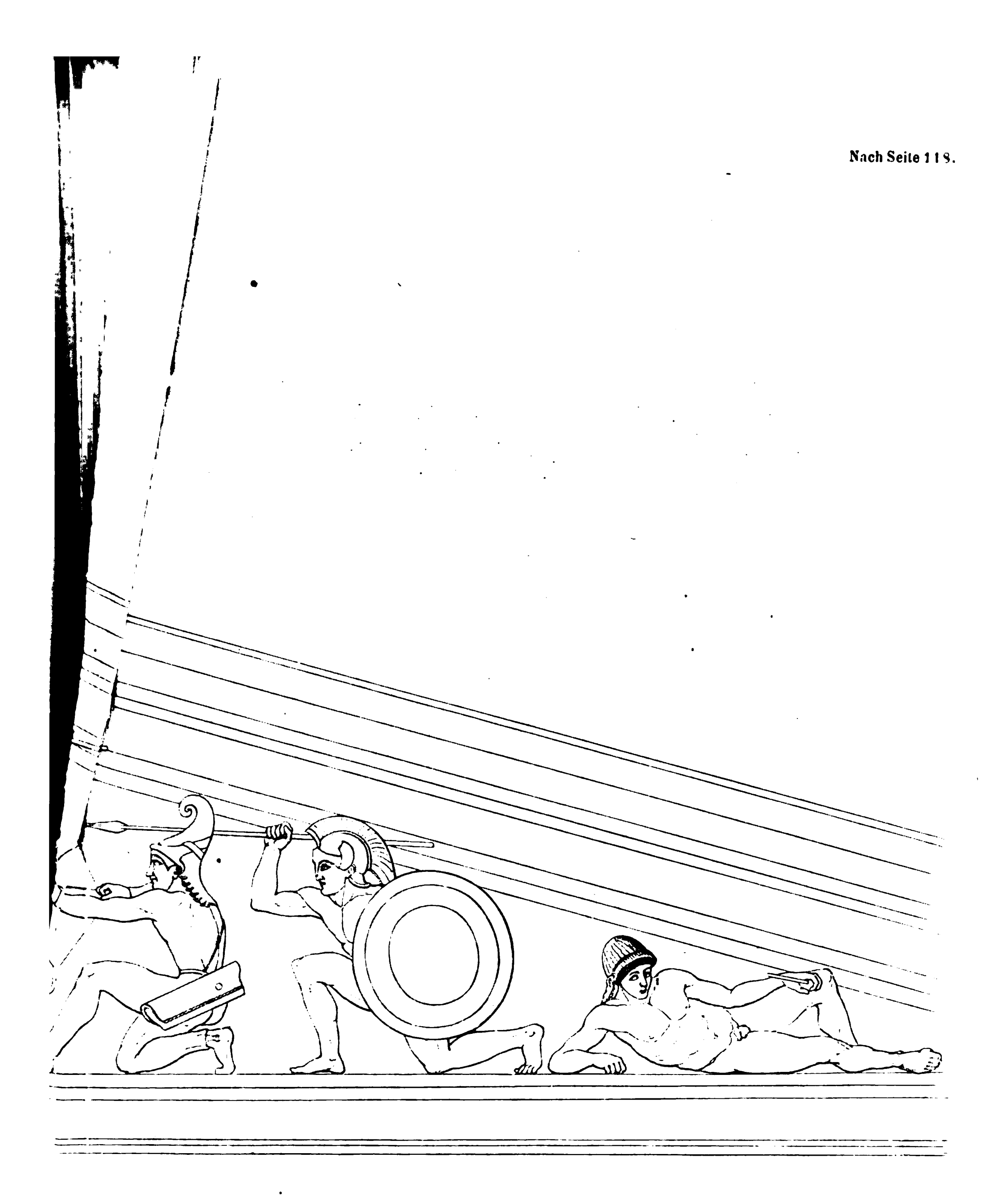
denn hier finden wir gleich ganze Gruppen, die berühmten Giebelgruppen des Athenetempels, welche 1811 von einer Gesellschaft deutscher, englischer und dänischer Gelehrten aufgefunden, von dem Kronprinzen (König Ludwig) v. Bayern für 10,000 Zechinen erkauft wurden, und jetzt, von Thorwaldsen restaurirt, in der Glyptothek in München aufgestellt sind. Wir theilen in den beiden folgenden Abbildungen den ganzen westlichen Giebel in vollständiger Restauration zur Vergegenwärtigung der Composition und eine Auswahl nach Gypsabgüssen im leipziger archäolog. Museum gezeichneter Figuren aus demselben zur Vergegenwärtigung des Stils im engeren Sinne mit. Mehr zu geben sind wir bei dem beschränkten Raume leider nicht im Stande, und müssen es daher versuchen, das nicht bildlich Mitgetheilte unsern Lesern durch das Wort vorstellig zu machen, wobei wir diejenigen, welche nicht in München waren, besonders auf die Abbildung aller Figuren und der bedeutenderen Fragmente im dritten Bande der Déscription de la Morée und auf Wagner's Bericht über die Ägineten (1817) verweisen[43]).

Die Figuren sind, abgerechnet die grösseren und kleineren Fragmente (im Schorn'schen Verzeichniss der Glyptothek Nr. 72 neunundvierzig und Nr. 77 einunddreissig Stücke) im Ganzen siebenzehn, von welchen 15 den beiden Giebeln, 2 viel kleinere den Akroterien des Daches angehörten. Diese letzteren sind bekleidete weibliche Statuetten, welche als Horen ergänzt wurden. Von den 15 Giebelstatuen gehören 5 dem östlichen, 10 dem westlichen Giebel an, so dass die westliche Giebelgruppe vollständig zusammengesetzt werden kann, bis auf eine Figur, deren Fragmente sie als gleich der entsprechenden im östlichen Giebel erkennen lassen, wonach sie, der sich Vorbeugende nämlich, in unsere Gesammtrestauration mit aufgenommen ist.

Gehn wir bei unserer Betrachtung vom Allgemeineren aus, so sehn wir auf den ersten Blick, dass die Compositionen beider Gruppen nicht nur im Ganzen, sondern

fast in allen Theilen genau mit einander übereinstimmen. In beiden Gruppen ist der Kampf über einen beide Male erhaltenen Gefallenen offenbar einen ersten Helden und Führer als charakteristische Scene der heroischen Kriegführung dargestellt, in beiden Gruppen steht die im Tempel verehrte Göttin Athene als Schutzgöttin und Kampfwart in der Mitte, ganz erhalten im westlichen Giebel, für den östlichen durch einen Kopf und Arm verbürgt. In beiden Giebeln kämpfen zunächst gegeneinander zwei Lanzner, aufrecht stehend im Ausschritt mit hochgeschwungener Waffe, beide Male im westlichen, einmal im östlichen Giebelfelde erhalten, während ein waffenloser Knappe des einen Vorkämpfers unter dem Schutze seines Schildes sich vorbeugt, um den Gefallenen am Fusse zu ergreifen und auf die eine Partei hinüberzuziehn, die sich nach der Lage des Gefallenen als die feindliche ergiebt. In beiden Giebeln sind die vorkämpfenden Lanzner zunächst von je einem Bogenschützen begleitet, der beiderseitig im westlichen, einmal im östlichen Giebel erhalten ist. In beiden Gruppen endlich lag in der Ecke je ein Gefallener oder Verwundeter, wiederum beide Male im westlichen, einmal aus dem östlichen Giebel erhalten. Zu der Gruppe des westlichen Giebels gehören schliesslich noch zwei kniende Lanzner, welche nach ihren Massen auf die Bogner gefolgt sein müssen, und welche ganz ähnlich für das östliche Giebelfeld vorauszusetzen sind. Durch diese 11 Figuren in jedem Giebel ist die in ihrer flachpyramidalen Aufstellung unzweifelhafte, nach strengen Gesetzen der gegenseitigen Entsprechung beider Flügel angeordnete Composition vollendet und geschlossen. Die durchgängige Entsprechung beider Giebel in allen erhaltenen und fast mit Nothwendigkeit zu ergänzenden Theilen lässt uns von der östlichen Gruppe einige mit den übrigen Fragmenten zusammen gefundene weibliche Köpfe ausschliessen, von denen einer unter dem Namen Hesione in die Composition des Ostgiebels von Hirt mit aufgenommen wurde, die aber sicher Weihgeschenken, Statuen in der östlichen Vorhalle des Tempels angehörten. Die vollständige Entsprechung beider grossen Gruppen und die eben so vollständige Symmetrie in der Anordnung beider Flügel einer jeden derselben, welche uns im westlichen Giebel vor Augen steht, müssen wir hervorheben als einen ersten bedeutenden Charakterismus für die Entwickelung der Bildkunst, welche diese merkwürdigen Denkmäler repräsentiren. Man sage was man will, man berufe sich auf die Ähnlichkeit des in beiden Gruppen dargestellten Gegenstandes um die Übereinstimmung beider Giebel, auf die Auffassung des Kampfes in seiner Schwebe und Unentschiedenheit, welche das Einschreiten der Göttin für die Ihren motivirt, um die Gleichmässigkeit beider Flügel der Gruppen zu vertheidigen, man wird immer gestehn müssen, nicht allein, dass diese Compositionen gegen die bei aller Abgewogenheit freie Mannigfaltigkeit der Giebelgruppen des Parthenon stark contrastiren, sondern auch, dass der Künstler, welcher die Parthenongruppen componirte, auch d i e s e Gruppen anders, reicher und mannigfaltiger zu componiren verstanden haben würde, ohne ihrer Abgewogenheit im geringsten zu schaden. Ja wir müssen weiter gehn und auf eine nicht unbeträchtliche Schwäche in der Composition des westlichen Giebels, als des ganz erhaltenen, aufmerksam machen; dass die B o g n e r knien, ist vollkommen in der Ordnung, bei der Handhabung ihrer Waffe kommt es nicht auf grosse und rasche Bewegungen des Körpers an, wohl aber auf eine sorgfältige Deckung des an sich vertheidigungslosen Körpers; anders aber ist es mit L a n z e n k ä m p f e r n, welche nur stehend, schreitend, frei bewegt

Nach Seite 118.



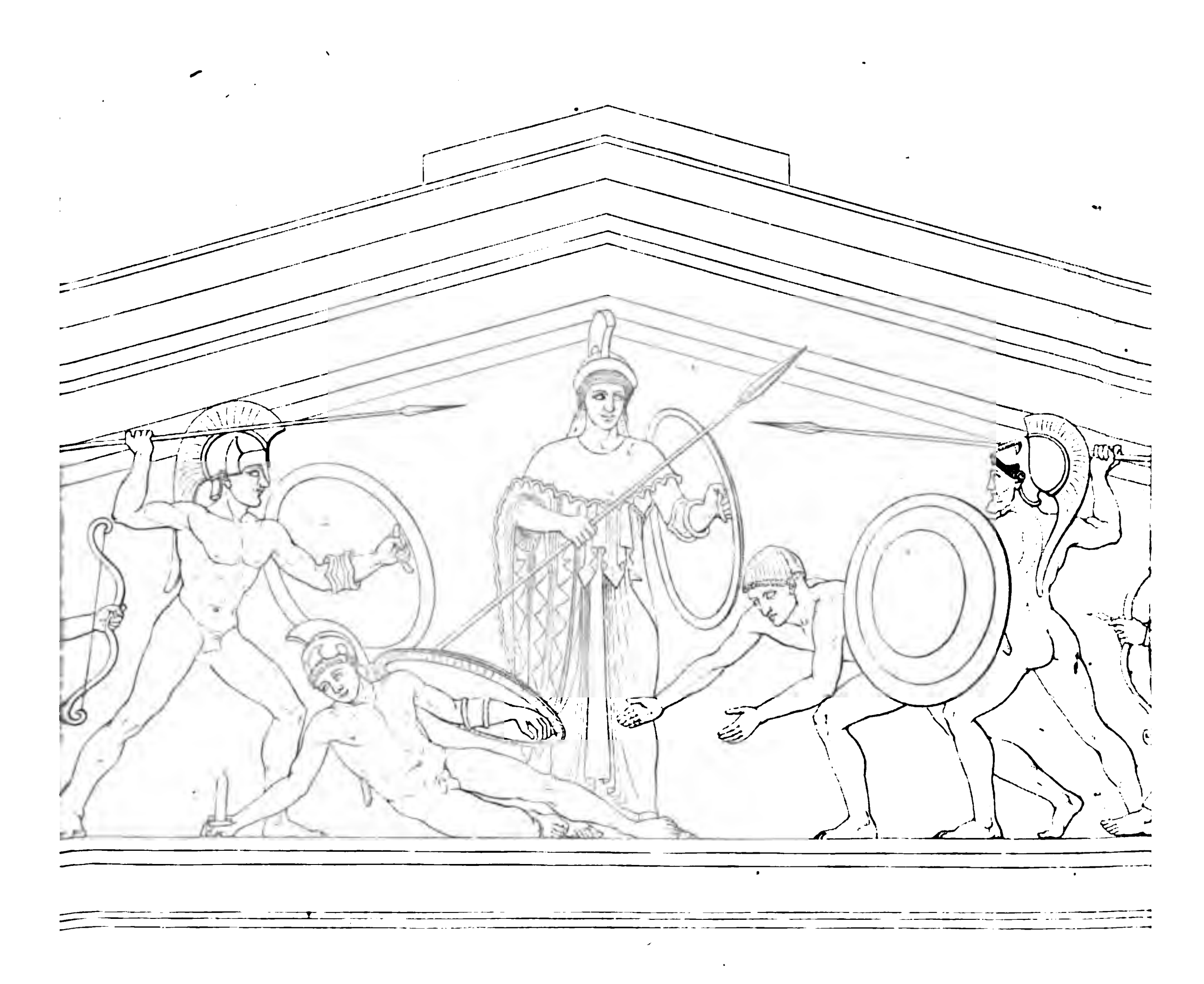


Fig. 12. Die westliche Giebelgruppe von Ägina.

Nach Seite 118.

handeln und wirken können. Davon kann nun bei unsern beiden knienden Lanznern nicht die Rede sein, sie können den Feind weder mit dem Stosse ihrer Waffe erreichen, noch die Speere mit der richtigen Wucht schleudern; dass der Künstler sie also in diese Stellung brachte, ist nicht das Ergebniss seines freien Willens und seines unbeschränkten Schaffens, sondern es ist der Zwang der Gesetze des Raumes, welchen er zu erfüllen, in welchen hinein er zu componiren hatte, der sich in diesem Knien ausspricht. Man stelle die Gruppe in den unbegrenzten Raum, und es wird Niemand einfallen, die Lanzner an diesen Stellen kniend zu bilden. Hier haben wir also eine Grenze und Schranke in dem Vermögen des Meisters dieser Gruppen.

Nachdem wir uns so von dem Gesammteindrucke dieser Gruppen, als dem ersten, den wir bei ihrem Anblick empfangen, Rechenschaft gegeben haben, wenden wir unsere Aufmerksamkeit den einzelnen Gestalten derselben zu. Alle Figuren sind in geringer Lebensgrösse oder etwas unter Lebensgrösse; Athene, die grösste von allen, misst ohne den Helmbusch 5 Fuss 9½ Zoll, die anderen haben durchgängig 5 Fuss und 1—2 Zoll, jedoch sind die Knienden, wenn man ihre Höhe in aufrechter Stellung berechnet, noch etwas kleiner und kaum 5 Fuss hoch. Aber auch so gross, wie sie gemessen sind, taxirt sie das Auge nicht, sie erscheinen uns kleiner, und das bezieht sich ebenfalls auf die Körperlichkeit oder die Masse: die Figuren erscheinen schmächtiger als sie wirklich sind, ohne dass sie im Geringsten mager wären, oder ohne bei der Betrachtung des Einzelnen auch nur diesen Eindruck zu machen. Es ist dieser Eindruck eine Folge der grossen, an Härte wenigstens streifenden Schärfe der Formen. Lenken wir sodann die Blicke von der einen Figur zur anderen, so fällt uns die grosse Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit der Stellungen und Bewegungen auf; denn wir sehn ruhig Stehende, Kämpfende im Ausschritt und im Knien, einen Vorgebeugten, auf der Seite und auf dem Rücken Liegende (letzteres am Oïkles im Ostgiebel), und wir finden in allen Stellungen und Bewegungen (mit Ausnahme der der Athene, wovon sogleich) Wahrheit, Freiheit und Geschmeidigkeit, nicht die Spur von Gebundenheit und Ungeschick, und von jenen Unterschieden in der Richtigkeit der Darstellung, welche wir bei den selinuntischen Metopen bemerkten. Nur Athene ist von der Freiheit der Bewegung und der Richtigkeit der Stellung ausgenommen, sie steht fast regungslos grade da, nur den linken Arm mit dem Schilde wie zur Abwehr des nach dem Gefallenen Greifenden leise erhoben. Diese Ruhe in der Gestalt der Göttin mag und wird Absicht sein; Athene, welche durch übermenschliche Göttermacht wirkt, soll in Gegensatz zu den kämpfenden und bewegten Menschen gestellt werden, sie braucht keine Anstrengungen zu machen, eine leise Erhebung des Schildes ist für den Feind ein „Bis hieher und nicht weiter“, macht es dem Vorgebeugten unmöglich, den Fuss des Gefallenen zu erreichen. Das hat der Künstler gewollt, und was er durch diese Auffassung hat erreichen wollen, das hat er erreicht. Schwerlich aber hat er jene ungeschickte Drehung der Beine vom Knie abwärts und der Füsse, die im Profil stehen, gewollt, sondern diese Drehung der Füsse ist eine Folge des beschränkten Raumes im Giebelfelde, in welchem nur an dieser Stelle die Figuren in doppelter Tiefe angebracht werden mussten. Da hatte denn die hintere Statue Platz zu machen, und der Künstler mag um so unbefangener das etwas ungeschickte Auskunftsmittel gewählt haben, als es wahrscheinlich ist, dass man bei der ursprünglichen hohen Aufstellung der Gruppe den Verstoss nicht oder kaum wahr-

nehmen konnte. Ein solcher aber bleibt diese unnatürliche und unmögliche Wendung der Beine, und es kann kaum etwas Lächerlicheres gedacht werden, als wenn dieses Ungeschick aus der Nachahmung ägyptischer Reliefe abgeleitet wird, die solche Verzeichnungen in ihren Figuren angebracht haben sollen, angeblich um dem Relief den Schein der Allseitigkeit der Statue zu verleihen.

Alle übrigen Figuren, sagte ich oben, zeigen volle Wahrheit, Freiheit und Geschmeidigkeit der Bewegungen, von Ungeschick und Gebundenheit ist nicht die Rede. Vielleicht hat mancher kunstsinnige Leser dabei den Kopf geschüttelt und anders zu sehn gemeint. Wenn dies der Fall war, so hat er recht gesehn, und die eben wiederholten Ausdrücke erfordern eine Einschränkung um völlig wahr zu sein. Naturgemäss sind alle Bewegungen bis in's letzte Detail der thätigen Musculatur, aber sie haben etwas taktmässig Abgewogenes, etwas metrisch Beschränktes, welches uns nicht den Eindruck eines leidenschaftlichen Kampfes, sondern eher den einer wohlausgeführten Pantomime macht. Auch das ist ein und zwar ein bedeutender Charakterismus des Stiles und der Zeit dieser Gruppen, deren metrischer Rhythmus sich, zu dem äusserst mannigfaltigen Rhythmus der Parthenongruppen, wenn ein Vergleich gestattet ist, wie derjenige der Poesie zu dem einer reichgegliederten prosaischen Periode verhält. Ein solcher Rhythmus der Prosa ist aber in der bildenden Kunst eine spätere Entwickelung so gut wie in der Kunst der Rede die Prosa jünger ist als die Poesie; und wenn nicht Alles täuscht, ist, wie wir später sehn werden, Myron derjenige Künstler gewesen, welchem die griechische Plastik diesen ungebundenen Rhythmus verdankt.

Setzen wir unsere immer mehr in's Detail gehenden Betrachtungen fort, so finden wir, dass mit der Natürlichkeit der Bewegungen sich eine eben so grosse Naturwahrheit und Lebendigkeit der Formen verbindet, und zwar eine Naturwahrheit, welcher kein Theil der Musculatur an den vielfach bewegten Körpern sich entzieht. Nur ganz einzelne anatomische Unrichtigkeiten und Absonderlichkeiten kommen vor, die spitze Bildung stark gebogener Knie, welche abgeplattet erscheinen müssten, ein etwas zu starkes Hervortreten des Brustknorpels, eine nicht ganz naturgemässe Durchführung des grossen Bauchmuskels (rectus ventris), namentlich in seinen Verhältnissen, und des sogenannten magnus dentatus, der etwas mager ist. Aber das sind Kleinigkeiten, welche das Auge des Nichtanatomen und Nichtkünstlers kaum wahrnimmt, während der ganze übrige Körper aller Figuren in Linien- und Flächenbewegung tadellos und in der Ausführung auf's Höchste vollkommen ist, so dass selbst die in äusserst geringen Erhebungen die Oberfläche des Körpers durchziehenden Adern nebst der Geschmeidigkeit der Haut mit der pünktlichsten Sorgfalt ausgedrückt sind. In Bezug auf die Proportionen, welche im Ganzen normal erscheinen (7 Kopflängen), muss bemerkt werden, dass die tragenden Theile, besonders der Theil der Beine vom Knie abwärts, im Verhältniss zum Oberkörper etwas länger sind, als dies nach der berechneten Norm der Fall sein dürfte. Die Nacktheit bei den männlichen Figuren erscheint durchaus als Princip, so sehr, dass von allen Personen nur Herakles im östlichen Giebel mit dem Panzer gerüstet, und Paris (der Bogner rechts) im westlichen Giebel, der als Nichtgrieche, als Barbar charakterisirt werden sollte, mit dem enganliegenden Lederhabit bekleidet ist, welches in der bildenden Kunst zur Bezeichnung orientalischer Völker, Skythen, Amazonen, Phryger u. s. w. gebraucht wird. Der griechische







Giebels von Ägina.

Bogner ihm gegenüber ist ebenfalls gepanzert, und seine Rüstung ist gleichsam eine Probe des Costüms, in welchem eigentlich alle Kämpfer auftreten müssten, wenn der Künstler antiquarisch genau hätte darstellen wollen. Alle übrigen Kämpfer aber sind nur mit Helm, Schild und Lanze gerüstet, ohne Harnisch, ohne Beinschienen, ohne Sandalen, fast genau so wie nach Pausanias' ausdrücklicher Erklärung die griechischen Helden in der oben (S. 110) besprochenen Gruppe des Onatas. Ganz bekleidet dagegen ist Athene, und zwar mit einem feingefältelten, besonders an den Armen sichtbaren Unterkleide, und einem in graden, glatten Falten bis auf die Füsse reichenden Peplos, der nach der Mitte zusammengenommen und etwas aufgezogen jenen glatten Mittelstreifen bildet, den man als ägyptisch angesprochen hat. Die Ägis hangt um die Schultern und über die Brust der Göttin wie ein Mantel, und ist am Rande in flachen Bogen ausgeschnitten, dessen Zipfeln Schlangen aus Erz angefügt waren, aus welchem Material auch das Medusenhaupt auf der Brust bestanden haben wird.

Im seltsamen Gegensatz zu der Naturwahrheit, dem Leben und der Vortrefflichkeit in der Darstellung der Körper steht die Bildung der Köpfe, welche weder formenschön noch ausdrucksvoll sind, sondern ganz und gar die alte Zeit vertreten und, wenngleich in gemässigter Weise, besonders in den vortretenden Augen und dem gekniffenen Munde an Statuen wie der Apollon von Tenea erinnern. Was aber den Ausdruck anlangt, so sind die Köpfe nicht allein typisch, sondern für die Situation durchaus unpassend dadurch, dass sie durchgängig, so gut bei den Kämpfenden wie bei den Gefallenen bei der Göttin wie bei den Menschen jenes starre, einfältige, süssliche Lächeln zeigen, welches am teneïschen Apollon allerdings crasser hervortritt, bei der Aristionstele dagegen einem, wenn auch gleichgiltigen Ernst fast gewichen ist. Es ist über dieses typische Lächeln der Ägineten bereits Vieles geschrieben, manches Geistreiche und Manches, was geistreich sein soll. Ich muss aber behaupten, dass die Fragen nach dem Grunde desselben sich mir bei einer ruhigen geschichtlichen Betrachtung sehr einfach und kurz zu beantworten scheinen, während man auch auf vielen Seiten und mit vielen weit hergeholten Combinationen die Sache nicht erledigt, wenn man die Erscheinung als principiell auffasst und als principiell ableiten will. Die Geschichte der bildenden Kunst lehrt uns, dass die zu ihrem eigenen Heil von verfrühter Darstellung des Ideals durch religiöse Scheu ferngehaltene Kunst sich mit vollem Eifer auf die Seite der naturalistischen Durchbildung und Vollendung der äusseren Form legte, und dass die griechische Bildnerkunst an diesem bei Menschen- wie bei Thiergestalten geübten Naturalismus so lange gleichsam mit der Zähigkeit genialer Überzeugung festhielt, bis die von ihr geschaffenen Formen als die würdigen, natürlichen und ausreichenden Träger eines Übersinnlichen, eines idealen Inhalts erscheinen. Dass eine naturalistische Kunst sich vorzugsweise an die Darstellung des Körpers hält, und den Kopf, das Gesicht, als den geistigsten Theil des Menschen, den eigentlichen Träger und das Organ des Innerlichen und Geistigen dagegen zurücktreten lässt, versteht sich ganz von selbst, und findet seine vollste Bestätigung in dem Gegensatze, den die von vorn herein transcendental angelegte und ideal gestimmte ältere christliche Kunst darstellt, welche Köpfe vor grosser Schönheit und fein bewegtem Ausdruck auf durchaus unrichtige, ja auf völlig abscheuliche Körper setzt. Nun stehn aber die Ägineten mitten innerhalb der Leistungen der durchaus naturalistischen Kunst, und damit ist Alles

gesagt, was zur Erklärung der Unschönheit und Ausdruckslosigkeit der Köpfe dieser Figuren, des aus der früher geübten religiösen Kunst überkommenen, naïv beibehaltenen Lächelns gesagt zu werden braucht, ja richtiger Weise gesagt werden darf. Der Künstler hat die Köpfe ausdruckslos gebildet, nicht um durch ihr starres Lächeln irgend einen tiefsinnigen Gedanken auszudrücken wie den, dass menschliche Leidenschaft und menschlicher Schmerz dem Heiligthum der Gottheit fern bleiben müsse, denn sonst hätte er überhaupt keine kämpfenden und sterbenden, sondern höchstens anbetende Menschen in den Tempelgiebel stellen dürfen, sondern es ist ihm in seiner Einfalt gar nicht in den Sinn gekommen die Köpfe seiner Figuren für anders als schön und gut und in alle Wege genügend zu halten. Es konnte ihm das vermöge seiner ganzen Stellung in der Kunstentwickelung gar nicht in den Sinn kommen. Seine Kunst war durchaus naturalistisch, durchaus nicht ideal angelegt, ja eher als dies selbst etwas realistisch gefärbt, wie wir uns durch die Ausdruckslosigkeit der Köpfe aufmerksam gemacht, sehr leicht durch einen erneuten prüfenden Blick auf die Körper überzeugen können, deren ganzes und deren einziges Verdienst in der hohen Natürlichkeit besteht, die nicht eine Spur vom Idealen an sich haben, ja die nicht einmal in mehr als der Schönheit eines gewöhnlichen, regelmässigen Menschenleibes gebildet sind, wohl aber mit einer solchen realistischen Wahrheit, dass selbst die Zufälligkeiten in der Natur ihren Platz in der Darstellung gefunden haben.

Wenn wir nun noch darauf aufmerksam machen, dass auch die rein materielle Technik, das Ausmeisseln dieser Gestalten aus dem parischen Marmor, unter Anwendung aller bekannten Instrumente in jeder Weise und Rücksicht meisterhaft ist, meisterhaft in der feinen Abgewogenheit der Statik, welche nirgend Stützen nöthig machte, sondern dem Künstler erlaubte, seine vielfach bewegten Figuren mit ihren drei Zoll dicken Plinthen in den Grund des Tempelgiebels einzulassen, meisterhaft in der Kühnheit der Meisselführung, welche diese Schilde am freigehaltenen Arm bis auf die Dicke von kaum zwei Zollen ausarbeitete, meisterhaft endlich in der Feinheit all' und jeden Details; wenn wir ferner hinzusetzen, dass vielfache kleine Löcher, die den Körpern eingebohrt sind, darthun, dass mancherlei Theile, wie die Lanzen, Schwerter, Bogen, die Schlangen an der Ägis der Athene und das Medusenhaupt auf derselben von Bronze angefügt waren, und wenn wir endlich zu erwähnen nicht vergessen, dass sich beträchtliche Farbespuren an den Ägineten gefunden haben, dass die Helme und die Schilde aussen blau, dass ein Helmbusch und die Schilde innen roth, dass ein Köcher roth, ein anderer blau bemalt war, dass ein rother Saum das Gewand der Athene umzog, und dass ihre Sandalen sowie die Plinthen überhaupt ebenfalls roth gefärbt waren, während an dem Nackten, am Fleisch nirgend die leiseste Spur von Farbe entdeckt wurde, ausgenommen an Lippen und Augen, und während die durchgängige Bemalung auch des Haares dadurch wahrscheinlich wird, dass einzelne Haarpartien von Erz angefügt waren, so glauben wir über die äginetischen Giebelstatuen Alles gesagt zu haben, was sich über dieselben in Bezug auf Stil und Technik in der Kürze sagen lässt.

Ehe wir aber die Gruppen verlassen, kehren wir von der Einzelbetrachtung noch einmal zu der Gesammtbetrachtung zurück, um uns über Gegenstand und Inhalt der Gruppen Rechenschaft zu geben und daran ein paar Bemerkungen über die Zeit dieser Kunstwerke zu schliessen.

Wir haben schon eingänglich darauf hingewiesen, dass in beiden Gruppen der Kampf um einen gefallenen Helden als die besonders charakteristische Scene der heroischen Kriegsführung dargestellt sei, natürlich nicht in allgemeinem Sinne, sondern zur bildlichen Vergegenwärtigung berühmter Thaten der alten Helden.

Der östliche Giebel enthielt nach übereinstimmender Annahme den Kampf des Herakles und seines äginetischen Genossen Telamon gegen Laomedon von Troia, und galt zunächst der Leiche des Oïkles. Im westlichen Giebel aber, den wir in der Zeichnung vor uns haben, ist nicht der Kampf um die Leiche des Patroklos nach der Ilias, sondern derjenige um die Leiche des Achill nach der Äthiopis des Arktinos von Milet dargestellt [14]), wie dies schon die Anwesenheit des in dem rechten Bogenschützen sicher zu erkennenden Paris neben manchem anderen Umstande beweist; denn bei Patroklos' Tode ist Paris durchaus nicht betheiligt, Achill aber fällt durch seinen Pfeil im Augenblicke, wo er dem Siege nahe war. Um seine Leiche entbrannte ein wilder Kampf, in welchem Odysseus, noch mehr aber der Telamonier Aias sich hervorthat, denn er war es, welcher im dichten Feindesgewühl, das Odysseus abwehrte, die Leiche aufhob und in Sicherheit brachte. Das ist eine der berühmtesten, am meisten gepriesenen Thaten des grossen Aias, die er, wie unser Künstler andeutet, nur unter dem besonderem Schutze der Athene zu vollbringen vermochte, der Göttin, deren Tempel diese Gruppen schmückten, und die da waltete als die hochverehrte in der Heimath des Aias, in Ägina. Denn ein äginetischer Held war Aias wie sein Vater Telamon, den der andere Giebel enthielt, und den als Vorkämpfer in erste Reihe stellen zu können der Künstler es klug benutzte, das er Herakles als Bogner kniend an eine entferntere Stelle bringen konnte; „Äginas starke Horte“ nennt sie Pindar, die Nachkommen des Äakos, dem Zeus aus den Ameisen des Landes ein aus dem eigenen Boden stammenden Volk erwachsen liess. Und äginetischem Heldenthum gilt die Verherrlichung in diesen Gruppen, Äginas Ruhm wird gefeiert in dem Glanze seiner hohen Ahnen hier im Marmor wie in mehr als einer volltönenden Strophe in Pindar's göttlichen Siegesliedern, von denen wir nur an den fünften isthmischen Hymnus erinnern wollen, der die beiden Begebenheiten, die unsere Giebel darstellen, in ganz ähnlicher Parallele enthält.

Eben in dieser augenfälligen Absicht äginetisches Heldenthum zu feiern liegt ein Merkmal für die Zeit unserer Gruppen, die sicher nur in der Zeit von Äginas Blüthe entstanden sein können. Diese begann bereits vor den ersten Perserzügen im Anfang der 70er Oll. zu welken, so dass wir auf die 60er Oll. verwiesen werden, in deren Mitte nach einer Reihe von Gründen [15]), die hier einzeln anzugeben uns zu weit führen würde, die Entstehung der Gruppen mit ziemlicher Sicherheit angesetzt werden kann.

Gegenüber diesem in jedem Betracht höchst bedeutenden Denkmale altgriechischer Bildnerkunst erscheinen die meisten anderen Monumente dieser Zeit wenig bedeutend, und der Betrachter hat ein Gefühl von Entsagung, indem er von diesen Gruppen von Marmor sich zu den Kunstwerken wenden soll, die zum Theil aus sehr bescheidenen Reliefen von gebranntem Thon bestehn. Dennoch achte er dieselben nicht für unwichtig; sie sind es schon deshalb nicht, weil sie uns verbürgen, dass und wie weit die Kunst damals verbreitet und Allgemeingut geworden war, und uns so zeigen,

dass Werke, wie die äginetischen Giebelgruppen, nur die reifsten Blüthen, nicht die einzigen Sprossen des sich weiter und weiter verästelnden Baumes der Kunst sind. Aber auch davon abgesehen behalten die kleineren Denkmale dieser echtalterthümlichen Kunst verschiedener Gegenden Griechenlands ihren eigenen stilistischen Werth, und sind für die richtige Erkenntniss der Stileigenthümlichkeit dieser Zeit bedeutender als manches grössere Monument nachgeahmt alter Kunst, an dem man sich früher mühsam eine Vorstellung von dem Wesen der griechischen Kunst dieser Zeit zu bilden suchte, ohne doch zur völlig richtigen Anschauung zu gelangen. Diese Bemerkungen glaubte ich aussprechen zu müssen, um meine Leser vor dem Irrthum zu bewahren, als seien manche der Kunstwerke, die ich hier entweder nur nennen oder doch nur andeutend besprechen kann, nicht aller Beachtung würdig; sie sind dies in mehr als einer Hinsicht, müssen jedoch vor dem allgemeinen Zwecke dieses Buches zurückstehn, um so mehr, da einige derselben sachliche Erörterungen erfordern, welche mit dem Masse ihrer Bedeutung für die Leser dieser Zeilen nicht im Verhältniss stehn würden.

Bleiben wir einstweilen bei Ägina. Von dieser Insel stammt ein merkwürdiges Relief von gebranntem Thon, das heisst ein Relief ohne Grund, halberhobene Figuren, welche bestimmt waren auf irgend einen Gegenstand, vielleicht einen Sarkophag, als Ornament befestigt zu werden. Die Deutung dieses Kunstwerkes, welches eine Frau darstellt, die, von dem geflügelten Eros begleitet, einen Greifenwagen besteigt, ist zweifelhaft, O. Müller erklärte die Frau für die hyperboreïsche Artemis, Welcker, der das Monument zuerst herausgegeben hat, erkennt die auf Ägina hochverehrte Hekate, begleitet von Eros, der ihr Sohn heisst. Dem Stile nach lässt sich das Relief mit ähnlichen von der Insel Melos vergleichen, von denen wir zwei unten kennen lernen werden, nur sind alle Formen des äginetischen Reliefs schärfer, knapper und etwas härter als diejenigen der melischen, von denen namentlich eines einer gewissen Schwere der Formen zuneigt. Abgebildet ist das jetzt in Neapel in Privatbesitz befindliche Relief von Ägina in den Monum. dell' Inst. I. tav. 18 B, in Müller's D. a. K. 1, 16, 53 und in Welcker's A. D. 2. Taf. 3, 6.

Wenden wir uns von Ägina zunächst in

b) die Peloponnes,

wo freilich, wie schon früher bemerkt, unsere Ausbeute nur eine sehr geringe ist, und wo namentlich aus den Hauptorten der Kunst, Argos und Sikyon, bisher kein sicher beglaubigtes Monument bekannt geworden ist. Von statuarischen Werken peloponnesischer Kunstschulen würde ich eine höchst merkwürdige Bronzestatue im Louvre hier einfügen, die ich für sehr sicher echt alterthümlich, nicht für nachgeahmt halte, und von der ich mit Andern glaube, dass sie in der Peloponnes gemacht worden, jedoch ist dieselbe, welche in der Haltung wesentlich mit dem kanacheïschen Apollon übereinkommt, nicht in der Peloponnes, sondern bei Piombino gefunden worden, und so erscheint es rathsam, dieselbe einstweilen unter den Originalen unbestimmten Locals zu behandeln, weswegen uns an dieser Stelle nur die Betrachtung eines eben so sicher echt alterthümlichen wie peloponnesischen Kunstwerks bleibt, nämlich des bei Korinth gefundenen Reliefs von einem Tempelbrunnen, welches jetzt in England im Privatbesitze Lord Guilford's ist. Den Tempelbrunnen oder richtiger die Mündung

desselben, das Peristomion, bitten wir unsere Leser sich in Gestalt einer marmornen flachen Trommel zu denken, durch welche die Schöpfeimer hinabgelassen wurden und deren äussere Fläche das in der beifolgenden Figur mitgetheilte Relief schmückt. Wir werden kaum zu erinnern nöthig haben, dass nur unser beschränkter Raum uns zwang, das Relief in zwei Hälften mittheilen, während es in einem Streifen

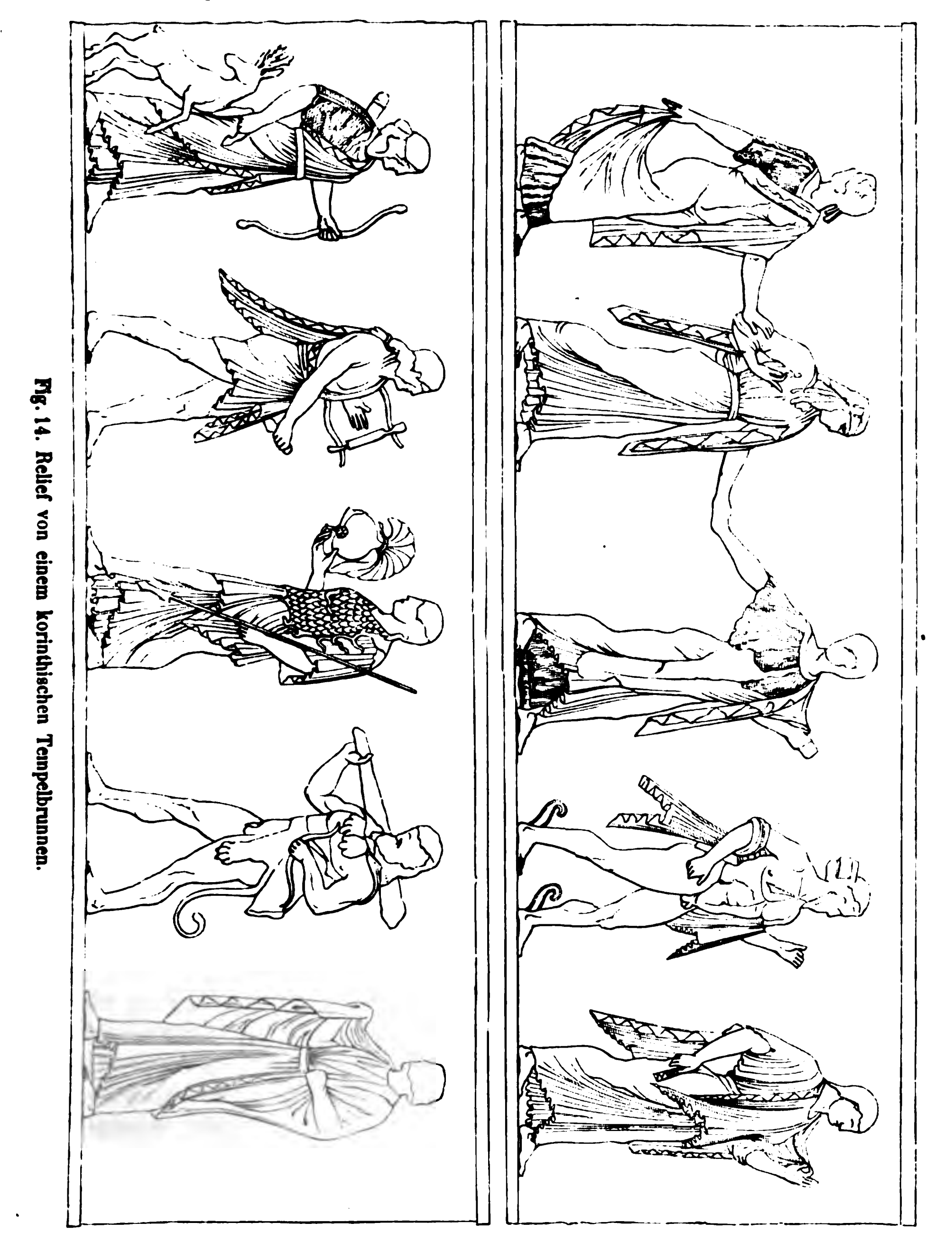


Fig. 14. Relief von einem korinthischen Tempelbrunnen.

rund umlaufend einen Zug von sieben rechtshin schreitenden und drei entgegenkommenden Gottheiten darstellt. Der Gegenstand dieses Zuges ist verschieden augefasst worden[46]), von den meisten Erklärern jedoch in dem Sinne, den auch ich für den richtigen halte und als solchen noch neuerdings in der Arch. Ztg. v. 1856 Nr. 91 ausführlich begründet habe. Hiernach haben wir die Vermählung des Herakles mit Hebe, der Göttin der ewigen Jugend zu erkennen, diese von den Dichtern seit der Odyssee nicht selten gefeierte grosse Thatsache, welche für Herakles die eigentliche Gewähr seiner Aufnahme unter die Götter nach mühseligem Erdenwallen enthält. Wollen wir aber unsern Lesern den Namen des Monumentes genau bezeichnen, so dürfen wir nicht allgemein von Vermählung reden, die manche Acte umfasst, sondern müssen sagen, es sei dargestellt die Übergabe (ἔκδοσις) der Braut an den Bräutigam von Seiten der Eltern, der eigentliche Abschluss der Hochzeitscäremonien. Bräutigam und Braut sind also hier die Hauptfiguren. Den Bräutigam Herakles erkennen wir leicht an seiner gewöhnlichen Tracht, Löwenfell, Keule und Bogen. Er schreitet von rechts her der Braut entgegen, geleitet von seiner Schutzgöttin Athene, mit deren Hilfe er seine Thaten vollbracht, die ihn vom ötäischen Scheiterhaufen emporgeführt hat zur göttlicher Herrlichkeit, und die passend auch hier ihm als friedliche Führerin mit gesenkter Lanze, den Helm auf der Hand voranschreitet, wo es sich um Besiegelung seiner Gottheit handelt. Begleitet wird Herakles von seiner Mutter Alkmene, die ihm in die Unsterblichkeit gefolgt, eine passende und selbst betheiligte Zeugin des hier sich vorbereitenden Actes ist, auch abgesehn davon, dass sie als die Mutter nach den Sitten der Griechen bei des Sohnes Hochzeit kaum fehlen darf. Als Mutter, als Matrone bezeichnet sie die reiche und dichte Tracht, welche nur noch bei einer Figur des Reliefs, der Mutter der Braut, so wiederkehrt. Grösseres Interesse als der Bräutigam mit den Seinen bietet uns die Braut, die mit ihrer nächsten Umgebung in der That so gebildet ist, dass wir nicht gar Manches aus der alten Kunst dieser Erfindung an die Seite setzen mögen. Unsere Leser sehn, dass wir von der letzten Gruppe von drei Personen reden, und dass von diesen die mittelste die gesenkten Hauptes verschämt einherschreitende Braut Hebe ist, welche als Göttin der Jugendblüthe eine in der rechten Hand gehaltene, leider verstümmelte Blume bezeichnete. Geführt wird sie, oder leise gezogen, von Aphrodite, der Göttin der Liebe, deren Werke dies sind, Braut und Bräutigam zusammenzugeben, und die sich mit irgend einem freundlichen Zuspruch zu der Zögernden zurückwendet. Ist schon dieses richtig und schön gedacht, so ist das noch viel mehr der Fall mit der dritten Figur der Göttin der Überredung Peitho, welche mehrfach bei derartigen Gelegenheiten mit Aphrodite zusammen handelt. Hier legt diese der Braut die Hand mit neckischer Zutraulichkeit auf den Arm als wollte sie sagen: geh nur! und drängt sie leise, leise vorwärts, während sie das Haupt wegwendet, wie um ein Lächeln des Triumphes zu verbergen und durch das graciöse Anfassen des Gewandes sich als eine tändelnde Peitho zu erkennen giebt, die schon gesiegt hat, sobald die Scheu im Gemüthe der Braut mit ihr den Kampf nur eingeht. Dieser in ihrem Zusammenhang und in ihrer Bedeutung köstlich erfundenen Gruppe schreiten vier Personen im Zuge voran; zuvörderst Apollon, dem seine Schwester Artemis folgt; Beide sind bekannte Hochzeitsgötter, Apollon ausserdem noch hier, wie in ähnlichen Fällen, der musikalische Führer des feierlich taktvoll einherschreitenden Zuges. Dass die nächste

Person die Mutter der Braut, Here sei, habe ich schon oben angedeutet, und so bleibt mir nur noch zu bemerken, dass der ihr folgende Hermes den Vater Zeus vertritt, für den es sich nicht schicken würde, in einem solchen Zuge, in dem er nicht die Hauptperson ist, unter anderen Göttern mitzuschreiten, und der deshalb seinen Sohn und Boten gesandt hat, seinen Willen zu verkünden und in's Werk zu setzen.

Was nun den Stil dieses Monumentes anlangt, so ist es schwer denselben in einem kurzen und präcisen Ausdrucke zu bezeichnen, insofern derselbe auf der Grenze zwischen alterthümlicher Gebundenheit und freier Anmuth steht, und insofern sich diese Mittelstellung sowohl auf die Composition im Ganzen wie auf die Figuren im Einzelnen, ihre Stellungen und Körperformen, die Behandlung des Umrisses und der Fläche, des Nackten wie der Gewandung erstreckt. An der gesammten Composition erscheint alterthümlich dies reihenweise Einherschreiten der Figuren in ziemlich gleichmässigen Intervallen, und die feierlich processionsmässig abgewogene Bewegung der meisten; frei, anmuthig und ganz originell componirt ist die schöne Gruppe der Braut und ihrer Geleiterinen, und sind die völlig individuell aufgefassten Stellungen dieser Personen. Die Körperformen finden wir durchaus mit Verständniss dargestellt, und doch sind noch die Spuren jenes Gegensatzes grosser Kräftigkeit in den breiten Muskelpartien und grosser Feinheit in der Gelenkbildung bemerkbar, welche wir bei den selinuntischen Metopen und am teneïschen Apollon als charakteristisch hervorgehoben haben. Jedoch fehlt auch den Körperformen der einzelnen Personen der Individualismus keineswegs, und die breiten matronalen Formen der Alkmene und Here, besonders der letzteren, unterscheiden sich ebenso sehr von der Gracilität der jungfräulichen Göttinnen, besonders der Artemis und Peitho, wie sich der durchaus robuste und gedrungene Körperbau des Herakles mit der hochgewölbten Brust und den mächtigen Schultern von der schlanken Jünglingsschönheit des Apollon unterscheidet. Alterthümlich ist im Umriss besonders das charakteristische Aufstehn mit beiden Plattsohlen im Ausschritt, sowie eine daraus hervorgegangene gewisse Gezwungenheit in dem Lineament der Beine, ganz frei ist dagegen die Führung des Contours in den oberen Partien der Körper, namentlich in den Armen. Die Flächenbehandlung ist detaillirt genug, um den Eindruck des Naturgemässen zu machen, doch nirgend so detaillirt, dass dem Gesammteindruck des ruhigen Reliefstils dadurch Eintrag geschähe. Alterthümlich sind die Gewänder, und zwar insofern durchgängig, als die Gewandung bei keiner Figur zu einer ausdrucksvollen Drapirung sich erhebt, es sei denn, dass man die Entfaltung des Obergewandes bei Alkmene und das Aufziehn des Gewandes bei Peitho als die Anfänge einer solchen ansprechen wollte. Trotzdem sind wesentliche Differenzen in der Behandlung der Gewänder unverkennbar, das in Zipfeln mit Zickzackfalten steif flatternde Chlamydion des Hermes, das Gewand des Apollon, die Gewänder der Artemis, Here, Athene, Alkmene, endlich der Aphrodite und Peitho, an welcher letzteren besonders die sorgfältige Nachahmung der feineren und gröberen Stoffes zu bemerken ist, bilden eine Stufenfolge von alterthümlicher Steifheit zu einer beinahe freien nnd fliessenden Behandlung. Die Köpfe endlich sind leider zu sehr zerstört, um uns ein specielleres Urteil zu gestatten; aber trotzdem ist ein feiner Umriss in den Gesichtern des Apollon, der Artemis, auch etwa noch der Athene und Hebe augenfällig. Am meisten zu bedauern ist

die Zerstörung der Köpfe bei Peitho und Aphrodite, weil uns durch dieselbe die Antwort auf die Frage unmöglich wird, ob der Künstler bereits bis zur Darstellung feinerer seelischer Affecte in den Gesichtern durchgedrungen war. War dies aber auch nicht der Fall, so steht doch fest, dass ein ruhiger Ernst die Stelle des starren Lächelns der äginetischen Giebelstatuen vertritt. Wir können dies Relief nicht verlassen, ohne die Hoffnung auszusprechen, dass unsere Leser den stillen Zauber empfinden werden, der in diesem Kunstwerk liegt, den Zauber, der wesentlich darauf begründet ist, dass wir im Ganzen wie im Einzelnen dieser Arbeit einen aus voller Überzeugung und mit Zusammennahme aller seiner Kräfte liebevoll schaffenden Künstler, dass wir wirklichen Stil, nicht die Manier eines Nachahmers erkennen, der aus eigener oder im Auftrage fremder Marotte in Formen schafft, die nicht seiner eigenen Anschauung und Überzeugung entsprechen.

Kunstwerke, wie dieses, sind gleichsam die ersten bescheidenen Blumen des Frühlings der Kunst, welche auf einen Sommer voll Glanz und Duft verheissungsvoll hinweisen.

Gehn wir über zu

c) Attika,

welches wir in der Periode der 60er und 70er Olympiaden in die historisch überlieferte Kunst bedeutend genug eintreten sahen. Der Boden Attikas, seit der Gründung des Königreichs Griechenland mannigfaltig, wenngleich noch immer lange nicht genügend durchforscht, hat uns manches Denkmal alterthümlicher Kunstübung geliefert, welches wir in die Zeit, von der wir reden, zu versetzen haben werden. Dass dagegen ein festdatirtes oder innerhalb bestimmter engerer Grenzen datirbares Denkmal unter diesen sei, ist mir wenigstens nicht bekannt geworden. Die hier einschlägigen Denkmäler sind mehr als einmal verzeichnet, leider jedoch der grossen Mehrzahl nach gar nicht oder doch so ungenügend publicirt, dass es unmöglich ist, auf die mangelhaften und charakterlosen Zeichnungen ein mehr als ganz allgemeines Urteil zu bauen. Wir müssen deshalb, um nicht die Listen von Kunstwerken und die Urteile Anderer über diese hier auszuschreiben, und um unsere Leser nicht durch die Zumuthung einer Kataloglectüre zu verstimmen, auf die bestehenden, in der Note[47]) angeführten Verzeichnisse und Publicationen verweisen und uns genügen lassen, zwei attische Reliefe dieser Zeit als Beispiele einer genaueren Betrachtung zu unterwerfen.

Eine sehr hohe Stelle unter allen nicht allein den attischen Sculpturen des alten Stils nimmt die nebenstehend[48]) (Fig. 15.) abgebildete etwa drei Fuss hohe Marmorplatte mit der Darstellung einer wagenlenkenden oder den Wagenbesteigenden Frau in flachem aber zartbestimmtem Relief ein, welche für das Fragment einer Metopenplatte des älteren, von Xerxes zerstörten Parthenon, des flachen Reliefs wegen wohl sicher mit Unrecht, gehalten worden ist. Über den Gegenstand lässt sich ohne vage Vermuthungen kaum mehr sagen, als was wir sofort aus der Zeichnung sehn, dass nämlich die anmuthig jungfräuliche Gestalt so eben mit dem linken Fusse das Gespann besteigt, von dem Sitz und Rad wohl erhalten sind, während sie die Zügel der Rosse mit der linken, eine Geissel oder einen Stecken mit der rechten Hand zu halten scheint. Desto grössere Aufmerksamkeit verdienen die leider nicht unverletzten

Formen, namentlich des Nackten. In dem Umriss des zerstörten Gesichtes, in dem Lineament des kräftigen und doch schlanken Halses, in der Zeichnung der vorgestreckten Arme liegt eine Zartheit und Feinheit, die erst bei oft wiederholter Betrachtung, so sehr sie auf den ersten Blick auffällt, ganz genossen werden kann. Es ist das eine Eigenthümlichkeit der Linienführung, welche unwillkürlich an die Zeichnung der Jungfrauen im Friese des Parthenon erinnert, und welche im Gebiete der älteren Kunst höchstens noch einmal, nämlich bei den unten zu betrachtenden Reliefen des Harpyienmonuments von Xanthos wiederkehrt. Es liegt in dieser feinen Gestaltung des Körperlichen, in diesem, wenn ich ein freilich oft arg gemissbrauchtes Wort anwenden darf, Ätherischen im Gegensatze zu der kräftigeren und zum Theil derberen Fülle der Monumente dorischer Kunst ein geistiges Element, welches der eigenthümlich idealen Richtung der attischen Kunst entspricht. Dieses geistige und ideale Element ahnen wir hier freilich noch mehr, als wir es demonstriren können, denn es ringt noch mit der Strenge und Herbheit der alterthümlichen Kunstweise, die besonders an der Behandlung des Gewandes deutlich hervortritt. Dieselbe ist überaus fleissig und sorgfältig, unterscheidet sehr genau die Stoffe, den ganz feinen Wollenstoff des Untergewandes, der nur am Ärmel sichtbar wird, den schwerer faltenden der Hauptbekleidung, die auf die Füsse hinabgeht, und den leinenartig scharf faltenden des shawlartigen Umwurfes, der in ganz regelmässige Falten geglättet, und am Saume wie an dem über den Arm hangenden, mit einem Kügelchen beschwerten Zipfel im Zickzack zurechtgelegt ist. Keineswegs aber fehlt die Andeutung der Bewegungsmotive, wie das namentlich an den Falten des Hauptgewandes sichtbar ist, welche dem Zuge des aufgestellten und des zurücktretenden Fusses folgen. Wir haben also in diesem Relief eine ähnliche Mittelstellung zwischen dem alterthümlich Gebundenen und dem anmuthig Freien, wie wir sie an dem Relief von Korinth wahrnahmen; doch lässt sich nicht läugnen dass in unserem attischen Werke die Anmuth grösser ist als in jenem, immerhin



Fig. 15. Wagenbesteigende Frau, Relief von Athen.

derber gebildeten dorischen. Obgleich nun dies Relief kein bestimmtes Datum trägt, wird man doch kaum zweifeln können, dasselbe etwa dem letzten Menschenalter vor den Perserkriegen, also dem Ende der 60er Olympiaden zuzuweisen.

Höher hinauf, etwa in den Anfang der 60er Oll., wird ein anderes Relief agonistischen Inhalts von einem kleinen Altar, der nördlich unter der Akropolis gefunden ist, zu setzen sein, da in demselben die Strenge die Anmuth bedeutend überwiegt. Abgebildet in der Arch. Ztg. v. 1849. Taf. 11, 1. Der Gegenstand ist eine Kränzung des siegreichen Kitharöden Apollon durch Athene im Beisein der Artemis und Leto, also verwandt den nicht selten nachgeahmt alterthümlichen Reliefen, in denen dem siegreichen Apollon von Nike libirt wird. Das Relief ist sehr flach, aber trotzdem von der grössten Präcision der Zeichnung und von schneidender Schärfe des Umrisses, welche jedoch eine fliessende Behandlung des Nackten, besonders an den Armen des Apollon und der Athene nicht ausschliesst. Mancherlei Eigenthümlichkeiten, so die Starrheit der fast graden Gesichtslinie, wulstartige Partien in der Gewandung, die im Übrigen in zierlichem Archaismus gearbeitet ist, machen die Vergleichung dieses Reliefs mit irgend anderen Werken schwer. Bemerkenswerth ist die Ungleichheit in der Entwickelung der Formgebung, welche nicht allein zwischen dem Nackten und der Bekleidung hervortritt, sondern auch noch darin, dass die Augen bei Profilansicht des Kopfes in der Vorderansicht gegeben und in einen seltsamen spitzen Winkel gestellt, dass die auf die Schultern herabhangenden Haarflechten völlig regelmässig in der Schneckenlinie gewunden sind, während die übrigen Haarpartien und die Flammen an den Fackeln, welche Artemis hält, mit freier Leichtigkeit behandelt erscheinen. Diese auch an dem Nakten bemerkbare freie Leichtigkeit muss uns abhalten, das Monument allzu hoch hinauf zu datiren; für jünger als die Stele des Aristion dürfte dasselbe wohl mit ziemlicher Sicherheit gelten können.

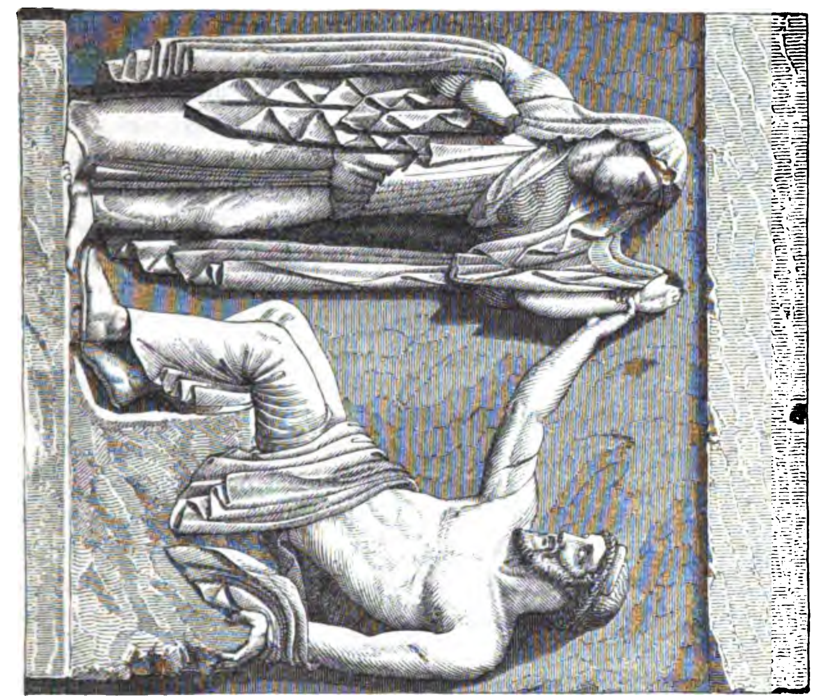
Aus

d) Hellas oder Nordgriechenland,

wo wir besonders Theben in diesem Zeitraum in die Kunstgeschichte eintreten sahen, ist uns so gut wie Nichts an Monumenten der älteren Kunst erhalten, denn eine Grabstele aus Orchomenos in der Art, wie die des Aristion mit der Darstellung des Verstorbenen in flachem Relief, jedoch nicht in Waffentracht, sondern im weitem Obergewande mit der Schulter auf einen Stab gelehnt, scheint an sich wenig bedeutend und liegt ausserdem nur in einer so völlig ungenügenden Abbildung, einem groben Holzschnitt in Dodwells Class. Tour. 1, p. 243 vor[49]), dass ich wenigstens auf jedes speciellere Urteil in Bezug auf den Stil verzichten muss. Das Monument scheint in gemässigt alterthümlicher Weise gearbeitet zu sein. — Reichlicheres Material dagegen haben wir wiederum aus

e) Grossgriechenland und Sicilien,

von welchem letzteren namentlich eine ansehnliche Reihe von Metopen zweier jüngerer Tempel der unteren Stadt Selinunt vorliegen, aus der wir zwei durch Gegenstand und Stil gleichmässig interessante Repräsentanten herausgewählt haben. Die Tempel, denen diese Metopenplatten angehörten, und die in Serradifalcos Antichità della Sicilia vol. 2, tav. 27 mit E. und F. bezeichnet sind, tragen freilich kein Datum ihrer Erbauung, noch lassen sie ein solches innerhalb engerer Grenzen berechnen, wie der



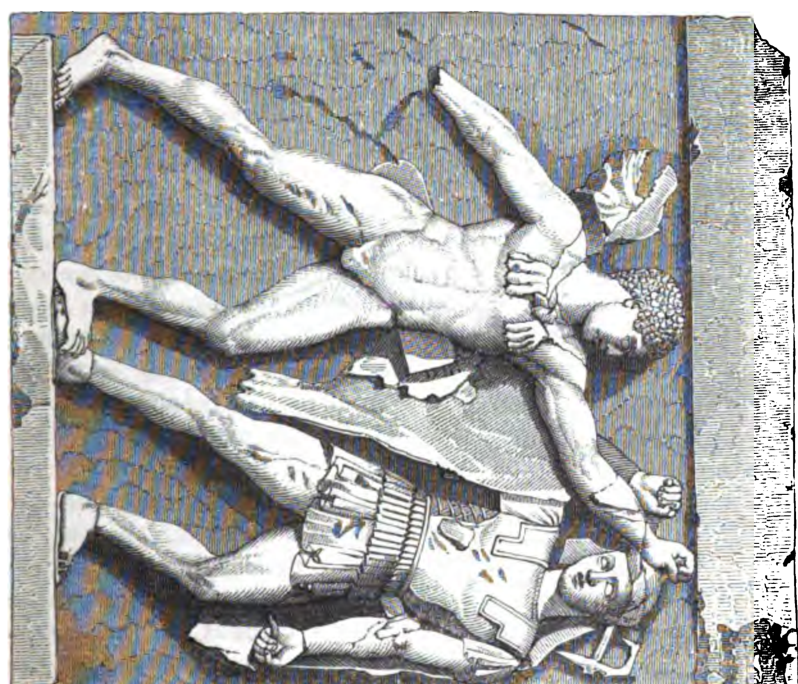




Fig. 16. Zwei der jüngeren Metopen von Selinunt.

älteste Tempel auf der Burg, da sie aber wesentlich schlanker gebaut sind als jener älteste Tempel, und so ziemlich mit dem grossen Tempel von Pästum und demjenigen der Athene auf Ägina übereinkommen, den Herodot als Ol. 64 vollendet kennt, so werden wir schwerlich sehr irren, wenn wir die architektonischen Sculpturen dieser Tempel, eben unsere Metopenplatten, in die 60er Olympiaden, etwa um 530—520 v. Chr. ansetzen.

Was nun zunächst die Gegenstände dieser Metopen anlangt, so enthalten ihrer zwei von dem Tempel F. zwei fragmentirte Darstellungen des Gigantenkampfes, in deren einer Athene erkennbar ist (Serradifalco Taf. 28, 29); ganz denselben Gegenstand haben die beiden ersten Platten des Tempels E. (Serradif. Taf. 30, 31), deren erstere sehr zerstört ist, während die andere in guter Erhaltung den von Athene niedergeworfenen Enkelados zeigt; die dritte Platte desselben Tempels enthält eine Darstellung des auf Artemis' Befehl von seinen Hunden zerfleischten Aktäon (Serradif. Taf. 32, Müller D. a. K. 1, 5, 25—27), endlich ist die vierte und fünfte Platte ebendaher, welche wir auf der vorstehenden Tafel nach Serradifalco Taf. 33 und 34 haben zeichnen lassen mit der Darstellung von Zeus' und Heres Zusammenkunft auf dem Ida nach Ilias 14, 152—351, und mit Herakles im Amazonenkampfe geschmückt. Die Auffassung des Gegenstandes und die Composition beider Metopen von kräftigem Hochrelief ist lebendig und originell; die Weise, wie Herakles die Amazone gleichsam in allen Bewegungen paralysirt, indem er ihren Fuss mit dem Tritte des seinigen festhält und sie durch die phrygische Mütze im Haar packt, die Art, wie dabei der nackte Körper des Helden in grösster Ausdehnung entfaltet ist, wird Jeden ansprechen, und der sinnige und keusche Geist, der aus der Behandlung eines verfänglichen Gegenstandes in der anderen Metope spricht, hat etwas Entzückendes. Wenn Zeus bei Homer Il. 14, 315 sagt:

> Komm .....
> Denn so sehr hat keine der Göttinnen oder der Weiber
> Je mein Herz im Busen mit mächtiger Gluth mir bewältigt,
> Wie ich anjetzt dir glühe u. s. w.

so hat unser Künstler diese Gluth der Leidenschaft allerdings sehr gemildert, aber wie glücklich hat er den Kern des Inhalts der ganzen Stelle wiedergegeben, indem er Zeus Here am Arm ergreifen, mit der Hand den Schleier fortziehen, und die entschleierte Schönheit seiner himmlischen Gattin wie in staunende Bewunderung versunken anschaun lässt! Wenn wir deshalb nicht umhin können, dem Verfertiger dieser Reliefe einen frei und schön erfindenden Künstlergeist zuzusprechen, so werden wir zugleich gestehn müssen, dass die Composition von Härte und Gebundenheit nicht frei ist, so namentlich in dem regungslosen Dastehn der Here und in der Art, wie die Amazone den Arm mit dem Schilde steif gesenkt hält, offenbar weil für eine andere Zeichnung desselben kein Raum war. Durchaus alterthümlich ist auch die Behandlung der Gewandung, namentlich bei Here, aber auch bei der Amazone, am wenigsten in dem Himation des Zeus, alterthümlich die Bildung des Haares, die zierlich um den Kopf gelegten Flechten des Zeus und die aus lauter kleinen Buckeln bestehende Kurzlockigkeit des Herakles, dessen Körper übrigens von einiger Verzeichnung in der Rumpfpartie schwerlich freigesprochen werden kann, während der Gesichtsausdruck, der bei keiner der vier Figuren etwas Störendes hat, bei Zeus bis zu einer lebendigen Naturwahrheit, wenn auch innerhalb gewisser Grenzen, gesteigert ist.

Als besonders charakteristisch für den Stil der Monumente im Ganzen ist die Derbheit aller Formen hervorzuheben, welche an die Plumpheit der Formgebung in den ältesten Metopen von Selinunt erinnert und den polaren Gegensatz gegen die Feinheit attischer Kunstübung ausmacht. Das korinthische Relief steht etwa grade in der Mitte. Über das Technische wollen wir nur noch bemerken, dass auch diese Metopen wie die älteren aus Kalktuff gehauen sind und theilweise bemalt waren. Eine Besonderheit ist es, dass bei den Weibern die Gesichter und Extremitäten aus weissem Marmor angefügt waren. In ähnlicher Weise werden in den alterthümlichen Vasenbildern mit schwarzer Malerei auf rothem Grunde die Weiber durch die Farbe von den Männern unterschieden. Die Unterscheidung der Geschlechter, wahrscheinlich durch das Colorit, wird uns als Erfindung des alten korinthischen Malers Eumaros genannt.

Von Grossgriechenland haben wir nur viel Geringeres, so namentlich eine aus Lokris stammende Bronzestatuette, abgebildet in den Monumenten des Instituts für arch. Corr. 1, 15 (vgl. Annali 2, S. 12 ff.), welche in ungefähr der Stellung dasteht, die wir in den Nachbildungen des Apollon von Kanachos kennen gelernt haben und in der oben erwähnten Bronze im Louvre wiederfinden werden. Jedoch ist diese lokrische Statuette, die, nach einem in ihren Kopf eingebohrten Loche zu schliessen, ein Leuchterfuss oder Lampadophor gewesen zu sein scheint, bedeutend alterthümlicher oder wenigstens roher als die Bronze im Louvre, und gewiss zu unbedeutend, um als Repräsentant der unteritalischen Kunst irgend einer Epoche dienen zu können.

Demnächst besitzen wir aus Pästum von einem späteren Tempel, dem ein älteres Gebälk etwa des Zeitraums der 60er — 70er Oll. aufgesetzt ist, einige Metopenfragmente, die aber in der Art verstümmelt sind, dass man den Gegenstand von nur einer derselben, angeblich Phrixos auf dem Widder, erkennen kann[50]. Begreiflicher Weise sind unter solchen Umständen feinere Studien des Stiles nicht wohl möglich.

Desto besser erhalten ist dagegen ein Monument griechischer Kunst in Mittel-

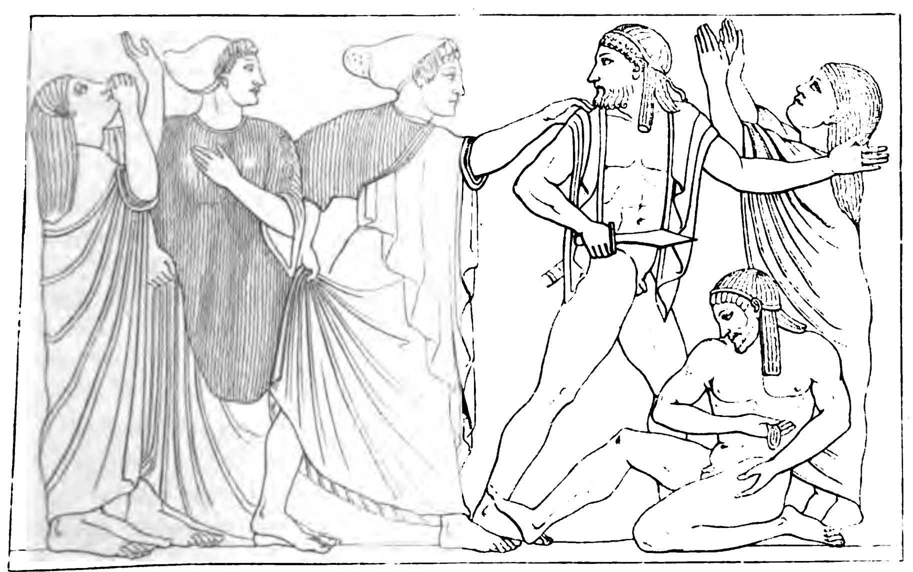


Fig. 17 Orestesrelief von Aricia.

italien, die vorstehend abgebildete Reliefplatte aus Aricia in Latium, für welche verschiedene Erklärungen versucht sind [51]). Die einzig richtige erkennt Orestes als Rächer seines Vaters, welcher so eben Ägisth niedergestochen hat und unschlüssig vor dem Muttermorde von Klytämnestra wegschreitet, die ihm die Hand wie besänftigend auf die Schulter legt, während sein noch immer gezücktes Schwert und sein zurückgewendetes Haupt uns errathen lassen, dass er die Rache seines Vaters durch Tödtung auch der Mutter vollenden werde. Hinter Klytämnestra ist Elektra zu erkennen, während die an beiden Enden befindlichen klagenden Weiber Dienerinnen des Hauses sind. — Dass der Stil dieses, jetzt im Museum Despuig auf Majorca befindlichen Reliefs echt griechisch, nicht etruskisch sei, ist so gut wie seine echte Alterthümlichkeit sofort nach dessen Bekanntwerden erkannt und nie bezweifelt worden. Es ist auch in der That vollkommen in der Weise der originell und selbständig mit beschränkten Mitteln arbeitenden alterthümlichen Kunst gemacht, in jener Weise, die einen Theil ihrer Intentionen trefflich darzustellen aber das Ganze nicht durchzuführen weiss. So ist der Ausdruck des von gewaltsamem Stosse tödtlich verwundet hingestürzten Ägisth, der die hervorquellenden Eingeweide mit der Hand ergreift, durchaus vortrefflich; sehr gut gedacht ist auch die Gruppe des Orest und der Klytämnestra, aber in der Ausführung ist namentlich der Moment der Zögerung und des Schwankens in Orest's Handlung nur sehr unvollkommen ausgedrückt, und kaum besser die Handlung Elektras, die ihre Theilnahme doch nur durch einen ziemlich banalen Gestus der auf die Brust gelegten Hand darthut. Der Schrecken und die Klage endlich der kleiner als die Hauptpersonen gebildeten Dienerinnen ist ebenfalls unvollkommener dargestellt, als wir von einer zur Freiheit gelangten Kunst erwarten würden. In den Umrissen der Zeichnung liegt die ganze Strenge und Herbheit der älteren Kunst, obwohl selbst die ganz originelle Stellung Ägisth's gut durchgeführt ist; die Flächenbehandlung zeigt namentlich in den Gewandungen, in denen die Differenzen der Stoffe sorgfältig gewahrt sind, grossen Fleiss und ein nicht gewöhnliches Verständniss, welches jedoch zu einer streng richtigen Darstellung der Wendungen innerhalb der nackten Oberkörper Orest's und Ägisth's nicht ganz ausreichte. Die Haare sind völlig in der conventionellen Manier der archaischen Kunst gearbeitet, und in den Gesichtern sind, namentlich bei den klagenden Dienerinnen, höchstens die ersten Keime seelischen Ausdrucks bemerkbar. Leider steht dies Monument griechischer Kunst in Mittelitalien zu vereinzelt da, um uns ein bestimmtes Urteil über das Datum seiner Entstehung zu erlauben; ist aber die Kunst in den verschiedenen Localen nur halbwegs und einigermassen gleichmässig fortgeschritten, was trotz aller Differenzen dennoch der Fall ist, so werden wir dies Relief kaum anders als aus den 60er Olympiaden datiren dürfen.

Wiederum nur eine geringe Ausbeute gewähren uns

f) die Inseln des Archipelagus,

welche übrigens auch, wie wir gesehn haben, in der Künstlergeschichte und in sonstigen litterarischen Überlieferungen in der Zeit, von der wir reden, weniger bedeutend dastehn. Ganz leer gehn wir aber auch auf diesem Gebiete nicht aus. Die Insel Melos hat drei Terracottareliefe in der Art des obenbesprochenen äginetischen geliefert, zwei zusammengehörende mythologischen Inhalts: Bellerophon die Chimäre bekämpfend und Perseus die Medusa enthauptend, von denen wir das letztere nebst

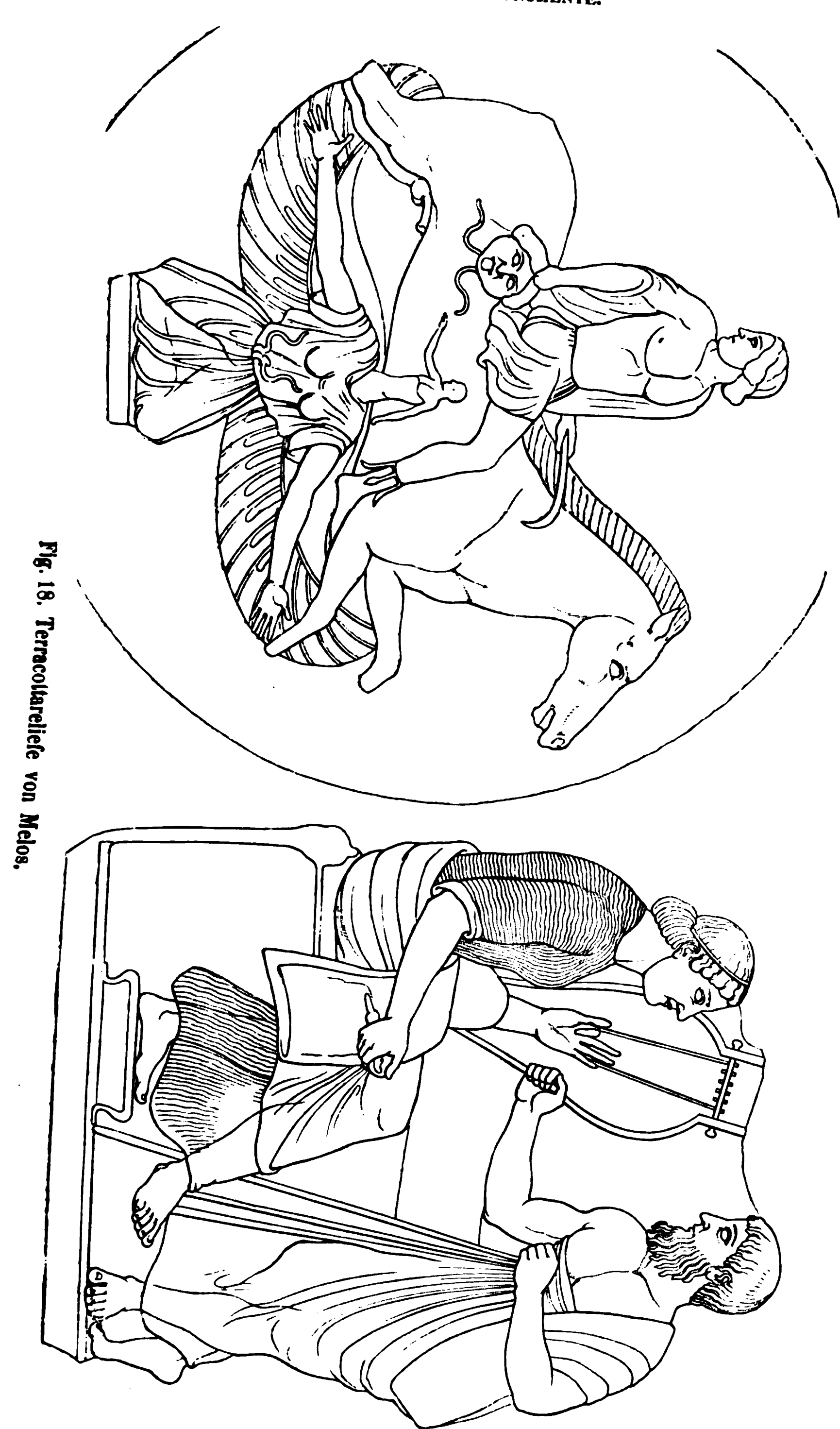


Fig. 18. Terracottareliefe von Melos.

dem dritten stilverschiedenen von anekdotal-historischem Gegenstande auf der beiliegenden Tafel, und zwar nach Gypsabgüssen, haben abbilden lassen. Alle drei Monumente sind keine Meisterwerke und machen auch keinen Anspruch darauf, solche zu sein; wir können sie deshalb auch mit den bedeutenden, zum Theil von öffentlichen Monumenten stammenden Marmorarbeiten anderer Orte nicht in directe Parallele stellen; wohl aber sind sie als Erzeugnisse einer untergeordneten Technik und als hervorgegangen mitten aus den Kreisen der handwerksmässigen Kunstübung, wie die gemalten Vasen, an sich Zeugen dafür, wie weit die Kunst verbreitet, wie tief sie eingedrungen, wie sehr Allgemeingut sie geworden war; dabei sind sie in so charaktervoller Weise gebildet, dass wir sie wohl als Vertreter des Stils ihrer Zeit betrachten dürfen. Die beiden mythologischen Reliefs[52]), die mit einander durchaus übereinstimmen, sind ausgezeichnet durch ein strenges Lineament und eine grosse Knappheit, fast Schmächtigkeit der Formen, machen jedoch durch die Bestimmtheit und überzeugungsvolle Sicherheit, mit der sie modellirt sind, einen angenehmen Eindruck. Sie sind weniger hart und sehnig als das ähnliche Relief von Ägina, dafür aber auch ohne den Ausdruck grosser Kräftigkeit, die sich besonders in der Bildung des Greifen auf jenem Relief kundgiebt. — Über ihren Gegenstand brauchen wir wohl nicht weiter zu reden, der Kampf mit der Chimära ist aus Homer bekannt, und die Enthauptung der Medusa, aus deren Halse Chrysaor hervorspringt, wird unsern Lesern ebenfalls nicht fremd sein. Nicht voraussetzen dürfen wir dies von dem Gegenstande des dritten Reliefs von Melos[53]), des zweiten auf unserer Tafel. Dasselbe bezieht sich auf eine von Aristoteles bewahrte Anekdote aus dem Leben des Alkäos und der Sappho, welche noch einmal, und zwar in einem durch die Beischrift der Namen die Deutung bestätigenden Vasenbilde dargestellt ist. Alkäos liebte seine schöne und geniale Landsmännin, und soll sie einmal mit den zärtlich verschämten Worten: „Du dunkellockige, keusche, süsslächelnde Sappho, ich möchte dir gern Etwas sagen, doch hält mich Scheu zurück“, angeredet haben, auf welche er von der Dichterin eine spröde und etwas schnippische Antwort erhielt in den Worten: „Wenn dich eine edle und schöne Sehnsucht triebe, und nicht die Zunge etwas Böses sagen wollte, dann würde dich nicht Scham das Auge niederschlagen heissen, sondern du würdest sprechen, was gerecht ist.“

Diese Scene, um deren historische Authentie wir uns eben so wenig zu kümmern brauchen, wie man die angeführten Verse unter die Fragmente des Alkäos und der Sappho aufnehmen sollte, ist es, welche der Verfertiger unseres Reliefs, und zwar meisterlich ausgedrückt hat. Alkäos, als ehrsamer Bürger gekleidet, hat, auf seinen Stab gelehnt, dem Saitenspiel der Sappho zugehört, da ergreift ihn die Liebe und er fasst die Leier der schönen Dichterin, um ihr Spiel zu unterbrechen: „ich möcht' Etwas sagen!“ Sie aber sieht ihm grade und ruhig in das etwas geneigte Gesicht und, obgleich sie ihr volles Spiel unterbrochen und die Rechte mit dem Schlagholz gesenkt hat, fingert oder klimpert sie mit der Linken in den Saiten fort, zeigt also offenbar nur halbe Theilnahme und eine gewisse Geringschätzung für Alkäos' Worte, und deutet dadurch sehr fühlbar die oben mitgetheilte Antwort an. Man übersetze sich diese Situation nur einmal in die entsprechenden modernen Verhältnisse, substituire für die leierspielende Sappho eine junge Dame am Klavier, die bei einer ähnlichen Anrede etliche leicht hingeworfene Arpeggien

greift, und man wird sich schnell überzeugen, wie unser Künstler bei der plastischen Wiedergabe der Anekdote den Nagel auf den Kopf getroffen hat.

Dem Stile nach unterscheidet sich dies Relief von den beiden anderen wesentlich durch breite und volle, selbst ein bischen schwere Formen und eine viel sorgfältigere Detailbildung besonders in den Gewändern. Das Alterthümliche tritt hier in seiner letzten und mildesten Gestalt auf, und liegt eigentlich nur noch wie ein Hauch auf den Formen, welche durch eine gewisse Starrheit sich von denen der vollendeten Kunst unterscheiden. Ein festes Datum können wir diesem Kunstwerke schwer zuweisen, denn die Lebenszeit der dargestellten Personen (die Mitte der 40er Oll., etwa das Jahr 600 v. Chr.) kann uns nicht führen, da Niemand dies Relief auch nur in die 50er Oll. setzen wird, und da offenbar lange Zeit, ich möchte behaupten mehr als ein Jahrhundert verfliessen musste, ehe eine solche Anekdote, wie die hier dargestellte, in populären Umlauf kommen und zu plastischer Darstellung reizen konnte. Auf die 70er Olympiaden werden wir also, wenigstens geführt, und in diese müssen wir nach dem Stile das Werk zu setzen uns auch zumeist geneigt fühlen.

Ungleich alterthümlicher erscheint ein anderes Denkmal der Kunst der griechischen Inseln, das hierneben abgebildete im Louvre bewahrte Relief von Samothrake[51]). Dasselbe ziert ein Bruchstück, welches man als das der Armlehne eines marmornen Lehnsessels betrachtet hat, woran freilich Zweifel bleiben, und stellt einige Personen, nämlich Agamemnon, Talthybios und Epeios aus troischem Heldenkreise und zwar, wie es scheint, eine Rathsversammlung der Griechen dar. Der Stil ist alterthümlich in hohem Grade, jedoch keineswegs von der Consequenz der Durchführung, dass wir nicht an einen conventionellen Archaismus zu denken und das Monument tiefer herab zu datiren berechtigt wären, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Der Widerspruch zwischen den regungslosen Stellungen und der seltsam beschränkten Gesichtsbildung der drei Personen und andererseits der Behandlung der Gewänder, die allerdings weit von freier Drapirung, aber fast eben so weit von der Steifheit der geplätteten und gesteiften Falten der ältesten Kunstwerke entfernt ist, werden unsere Leser wohl empfinden und schwerlich wird ihnen entgehn, dass auch die Freiheit und elegante Leichtigkeit des Ornaments sich von der Bildung der Figuren unterscheidet. Höher hinauf als etwa in die 60er Olympiaden möchte ich das Werk nicht datiren, und mit einem solchen Datum werden sich die Buchstabenformen der Inschriften auch wohl vertragen. Schliesslich dürfen

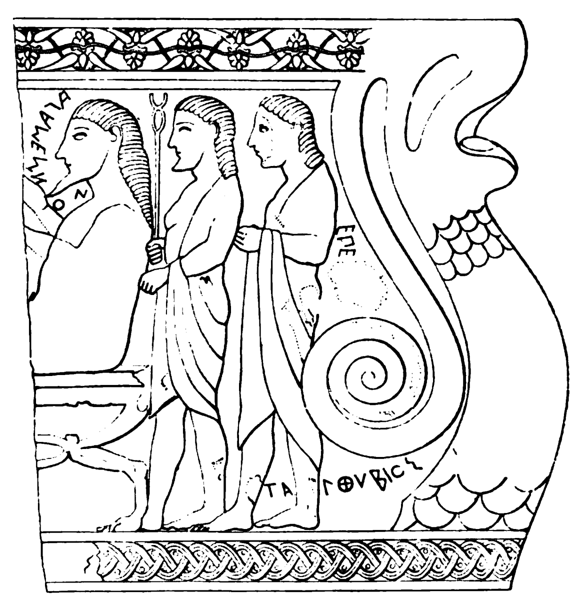


Fig. 19. Relief von Samothrake.

wir nicht unausgesprochen lassen, dass die ganze Arbeit an den Figuren an Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit leidet, und dass man sehr, sehr unrecht thut, dieses Relief als einen der Hauptrepräsentanten der ältesten Kunst, gleichsam als einen Eckstein unseres Wissens von der damaligen Zeit zu behandeln.

Es bleibt uns nur noch ein Blick auf

g) Kleinasien,

welches uns an einem Orte eine beträchtliche Zahl grosser Denkmäler, aber leider in einem Zustande der Zerstörung bietet, dass wir über ihren Stil kaum urteilen können, an einem anderen Orte Monumente, namentlich eines, das an Bedeutsamkeit dem Bedeutendsten an die Seite gestellt werden darf und glücklicherweise fast unverletzt ist. Der erstere Ort ist Milet, und die Denkmäler, von denen wir redeten, sind die kolossalen sitzenden Marmorstatuen, welche die heilige Strasse von dem Hafen Panormos nach dem Apollonorakel der Branchiden zu beiden Seiten einfassten. Leider sind diese bedeutenden Monumente erst ziemlich oberflächlich bekannt; ja die am weitesten verbreitete Abbildung derselben, welche sich auch in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 1, 9, 33 wiederfindet, giebt nicht einmal die Art der Aufstellung richtig an. In Rücksicht auf diese bringt Genaueres ein Aufsatz von Ross in der Archäol. Zeitung 1850, Nr. 13 mit Abbildung Taf. 13, dem wir über das Örtliche, wie es heute ist, Folgendes entnehmen. Die Strasse von dem Hafen nach dem Tempel (etwa 1/2 Meile lang) sanft ansteigend, hat bald zu ihrer Rechten eine wellenförmige Erderhöhung, während sich zur Linken der Boden mehr abflacht. Hier sitzen nun, schon im Gesicht des noch sehr fernen Heiligthums, die Statuen in regelmässigen Abständen in grader Linie zur Rechten des Weges durch das abgespülte Erdreich glücklicherweise (für ihre Erhaltung) bis über zwei Drittheile ihrer Höhe verschüttet; die Masse ihrer Leiber und die Entvölkerung der Gegend hat sie bis auf die Köpfe bis jetzt vor Zerstörung beschützt. In Betreff des Stils der Statuen, auf massiven Steinthronen sitzender Gestalten, widerspricht Ross der Bezeichnung von „höchster Simplicität und Rohheit", welche Müller gebraucht hatte, und behauptet, der Stil sei in seiner Art von hoher Vollendung, obgleich ihm selbst das Geschlecht der Gestalten zweifelhaft blieb. Die bisher veröffentlichten Zeichnungen sind so flüchtig, dass man sich nach ihnen weder über den Stil noch über den Gegenstand ein Urteil erlauben darf; und so begnüge ich mich, meine Leser auf diesen Punkt Griechenlands aufmerksam gemacht zu haben, von woher vielleicht einmal nach einer in dem weichen Erdreich äusserst leicht zu beschaffende Ausgrabung bedeutungsvolle Kunde zu uns dringen wird. Was das vermuthliche Datum dieser Bildwerke anlangt, kann ich Ross nur vollkommen beistimmen, wenn er behauptet, dasselbe müsse über die Zerstörung Milets durch die Perser und in die 60er Olympiaden zurückweichen.

Die zweite Fundstätte alter Kunst in Kleinasien ist Xanthos in Lykien, wo der Engländer Fellows im Jahre 1838 kostbare Reste entdeckte, die nach London in's britische Museum geschafft sind. Wir können diese, von denen noch keine Abbildung den von London Entfernten einen genügenden Begriff giebt, nicht alle einzeln hier anführen und beschreiben[55]), sondern müssen uns auf dasjenige Monument beschränken, welches sowohl in Rücksicht auf sein gegenständliches Interesse wie in Bezug auf seinen Stil die Krone der durch mancherlei Monumente vertretenen älteren

lykischen Sculpturen bildet, gleichwie einige im Verfolge unserer Darstellung zu besprechende weibliche Gewandstatuen, und ausser ihnen Reliefe, die vielleicht, wenigstens zum Theil, als Friese von einem zerstört gefundenen tempelartigen Gebäude gelten dürfen, die Krone von nicht wenigen Resten dieses Landes aus der blühendsten Kunstzeit darstellen.

Dies Monument, welches unsere nebenstehende Abbildung in seiner Gesammtheit zeigt, ist ein thurmartiges Grabmonument aus einem einzigen Kalksteinblock von etwa 20′ Höhe gehauen, welcher oben, auf der Höhe des Reliefs die Grabkammer enthält, zu der auf der Westseite (s. d. folg. Figur) eine kleine, das Relief unterbrechende Öffnung führt, die nur zum Hineinschieben der Aschenbehälter gedient haben kann. Ähnliche Monumente, jedoch ohne den Reliefschmuck, der uns dies Denkmal so unendlich wichtig macht, finden sich in der Nähe. Die Reliefe an unserem Denkmal bilden einen, etwa 15′ vom Boden in die vier Seiten des Thurmes eingelassenen Fries, der aus je drei Platten weissen Marmors von 3½ Fuss Höhe gebildet wird, und dessen Länge an der Ost- und Westseite 8′ 4″, an den beiden anderen Seiten 7′ 6″ beträgt. Dieser Fries hat uns nun zu beschäftigen. Suchen wir uns demnach zuerst über die Gegenstände der Darstellung zu orientiren, so werden wir freilich darauf wohl verzichten müssen, eine Erklärung derselben aufzustellen, welche alle Fragen und Bedenken erledigte, und welche in allen Theilen zu beweisen wäre. Für eine solche fehlt uns die nothwendige Unterlage der Kenntniss der religiösen Ideen, welche in diesen Reliefen verbildlicht sind; dennoch aber werden wir im Stande sein, den Gegenstand des Kunstwerkes im Ganzen zu erfassen und Manches von seiner eigenthümlichen und tiefsinnigen Symbolik zu begreifen, für deren Aufklärung Ernst Curtius (Arch. Ztg. 1855, Nr. 73) die grössten Verdienste hat[56]).



Fig. 20. Das Harpyienmonument.

Indem ich meine Leser für alle Begründung und manche Details, die hier eingefügt viel zu viel Raum in Anspruch nehmen würden, auf diesen Aufsatz verweise, will ich es versuchen, den tiefsinnigen Gedankenkreis der Reliefe in der gedrängtesten Kürze anzugeben. Die Hauptseite ist die westliche, dem Untergang des Lichtes zugewandte, in der sich die Öffnung der Grabkammer befindet, die zugleich als Thür der Unterwelt gilt. Über derselben sehn wir eine säugende Kuh, das Symbol der lebengebenden, nährenden Kraftfülle, in welcher die gegensätzliche Symbolik des Todes und des Lebens beginnt, der sich durch das ganze Denkmal hinzieht und dasselbe zum Verkündiger eines reinen Unsterblichkeitsglaubens macht. Links und rechts von der Grabesthür thronen zwei Göttinnen, die auf den ersten Blick sehr ähnlich, bei genauerer Betrachtung in Haltung, Gewandung und Attributen mannigfach verschieden erscheinen; diejenige links ist die Todesgöttin, welche die Schale zum Empfang der Opferspende hinhält; ihr Widerpart die Göttin des Lebens mit Blüthe und Frucht in den Händen. Dieser nahen sich huldigend drei Frauen, von denen die beiden hinteren ein Ei, eine Blüthe und eine Granatfrucht zum Opfer bringen, die Symbole

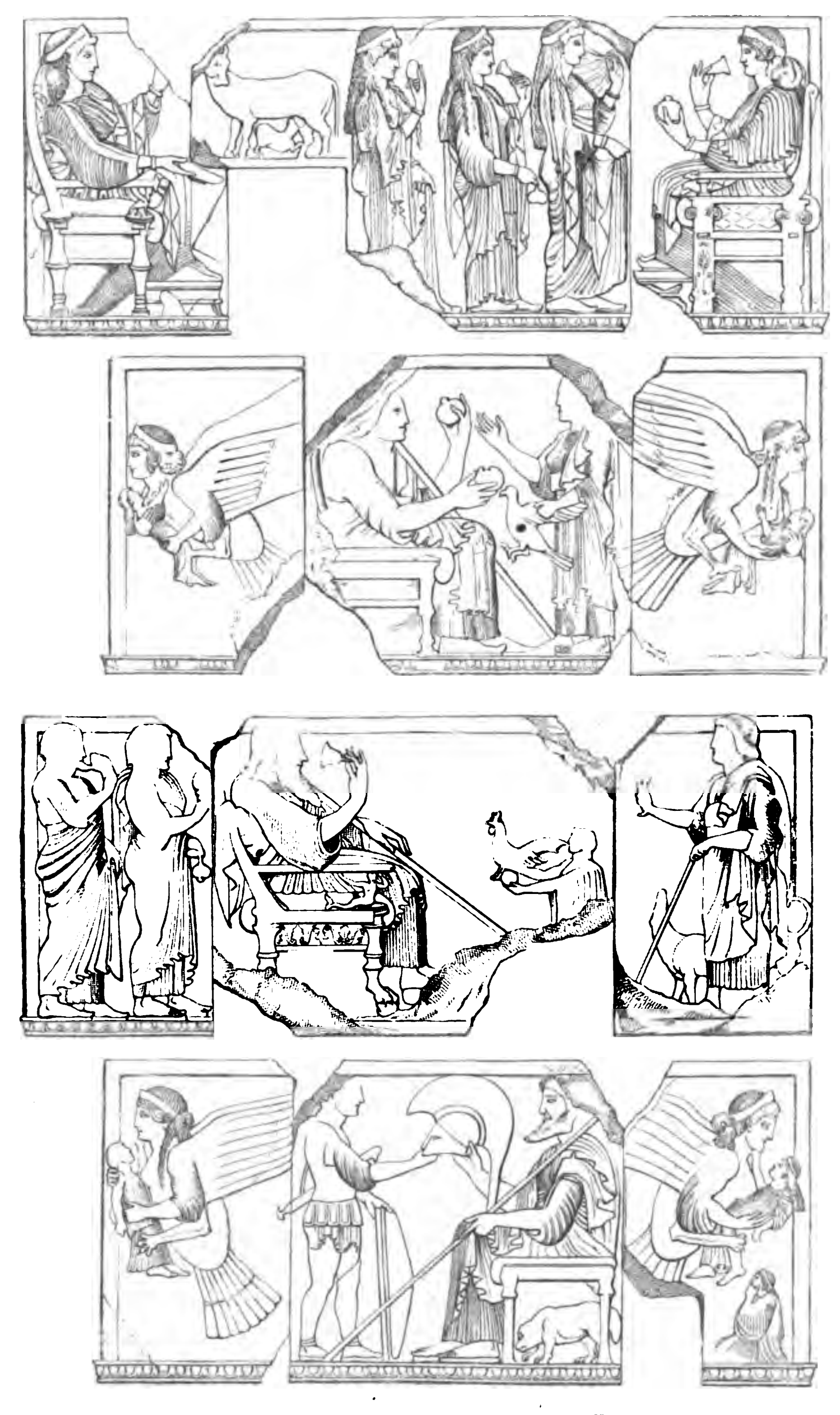


Fig. 21. Reliefe vom Harpyienmonument von Xanthos.

des Keimens, Blühens und der, neue Keime enthaltenden Reife und Vollendung. Das ist also die Seite des Lebens, und um diese grösser, voller zu bilden, ist die Grabesthür hart neben die Todesgöttin auf die Seite geschoben. Betrachten wir nun die drei anderen Seiten, so fallen uns die auf den Schmalseiten zweimal wiederholten Gestalten geflügelter Frauen mit Kindern im Arm, die man in Erinnerung an die homerischen Harpyien mit diesem Namen bezeichnet hat, zuerst auf. Sie sind aber von den raffenden und raubenden Harpyien der griechischen Poesie sehr verschieden, freilich wie jene unerbittlich dahinreissende Dämonen, deren Macht in den Vogelkrallen und den gewaltigen Flügeln angedeutet ist, zugleich aber ernste milde Wesen, welche die Kinder an ihre mütterliche Brust drücken, und denen diese vertraulich die Arme entgegenstrecken, während die Zurückgebliebenen (siehe den untersten Streifen) am Boden sitzend trauern. Schon hierin offenbart sich eine milde Auffassung des Todes, aus dem neues Leben hervorgeht; bestätigt wird diese Auffassung durch den augenscheinlich als Ei gestalteten Körper dieser Harpyien, in welchem sich das bereits oben bemerkte einfache und sinnige Symbol für den verschlossen ruhender Lebenskeim wiederholt. Auf allen dreien Seiten finden wir sodann eine thronende ältere männliche Gottheit, welcher Opfergaben dargebracht werden, und zwar eine Taube, ein Hahn und ein Helm. Am wahrscheinlichsten ist in diesen drei einander sehr ähnlichen Gestalten, von denen nur die der östlichen Langseite durch einen schöner verzierten Thronsitz ausgezeichnet ist, eine Dreiheit der höchsten Gottheit zu erkennen, die ihre Macht im Himmel, auf Erden und in der Unterwelt hat, und die noch sonst in uralten Mythen und Culten vorkommt. Den speciellen Sinn, der in den Attributen dieser dreieinigen Gottheiten sowie in den ihnen dargebrachten Opfern liegt, vermögen wir mit Sicherheit noch nicht anzugeben, dass aber auch hier Blüthe und Frucht Fülle des Lebens andeute, die Taube vielleicht ähnlich zu fassen und der Hahn Lichtsymbol sei, ist wohl unzweifelhaft; so dass wir die Grabkammer des alten Lykiers mit Bildern umgeben sehen, welche wohl das Bewusstsein des tiefen Risses aussprechen, welchen der Tod in das Erdenleben macht, zugleich aber in überwiegender Weise auf die Fülle des Lebens und des Lichtes hinweisen, welche ein ahnungsvoller Sinn als aus Vernichtung und Dunkel hervorgehend glauben mochte.

Wenn nun, um auf das rein Künstlerische der Reliefe zu kommen, die Form des ganzen Grabmonumentes entschieden ungriechisch ist, und ihre Analogie in dem Grabe des Kyros findet, welches alte Schriftsteller (Strabon 730 und Arrian p. 6, 29) uns beschreiben; wenn ferner die Symbolik der Reliefe durchaus eigenthümlich, weder orientalisch noch griechisch erscheint, so ist der Stil derselben so vollkommen griechisch, wie er nur gedacht werden kann, wenn man den Umstand abrechnet, dass namentlich in den Harpyiengestalten diese lykische Kunst den Widerspruch zwischen der Schönheit und Naturwahrheit der plastischen Form und dem symbolischen Ausdruck eines tiefsinnigen Gedankens nicht wie die griechische gelöst und ausgeglichen hat. Ob derselbe einer einheimischen Kunstschule des Landes Lykien angehört, welches in der ältesten Zeit mit Griechenland in der regsten Verbindung war, oder ob diese Bildwerke der Anregung der griechischen Kunst verdankt werden, welche um die Zeit, aus der wir das Monument datiren, auf den Inseln blühte, kann nie entschieden werden. Den Stil kann man nicht schöner bezeichnen, als wie

ihn Welcker (bei Müller, Handb. §. 90*) bezeichnet hat, wenn er ihn alterthümlich streng, aber von Anmuth leise umflossen nennt.

Das Strenge des Stils spricht sich zunächst in der feierlich abgewogenen Stellung und Bewegung der Figuren aus, in dem eigenthümlichen Rhythmus, mit welchem die Attribute getragen und gehandhabt werden; sodann auch in einer gewissen Knappheit und Gebundenheit in den Umrissen, welche besonders bei den Figuren der Westseite fühlbar hervortritt. Diese Strenge aber ist nicht das Resultat eines Unvermögens des Künstlers, sie ist vielmehr Absicht, ist mit vollem Bewusstsein als der adäquate Ausdruck der angedeuteten Culte und religiösen Ideen gewählt, grade so absichtsvoll und bewusst, wie die Strenge, die jede, namentlich kirchliche Cäremonie beherrscht. Um uns davon zu überzeugen, sind wir nicht allein auf die volle Freiheit in den Thierbildungen, namentlich in der säugenden Kuh, und auf die geistreiche Gewandtheit in der Ornamentik zu blicken angewiesen, sondern die Ungleichheit im Grade dieser Strenge in der Darstellung der verschiedenen Personen des Reliefs, je nachdem sie der religiösen Cäremonie näher oder ferner stehn, zeugt noch mächtiger von der Freiheit des Künstlers. Man vergleiche in dieser Hinsicht nur den von einem Hunde begleiteten Jüngling der Ostseite mit den drei anbetenden oder Opfer darbringenden Mädchen der Westseite, die Kinder in den Armen der Harpyien mit den thronenden Gottheiten. Dass aber wieder diese Strenge nicht eine in jeder Beziehung frei gewählte sei, sondern eine vom Geiste der alterthümlichen Zeit bedingte, das können uns einige charakteristische Merkmale in der Bewegung lehren, so namentlich das feste Aufstehn mit beiden Füssen bei allen Figuren, auch bei den im Übrigen mit grösserer Leichtigkeit behandelten. Diese alterthümliche Strenge nun ist, um Welcker's Wort zu wiederholen, von Anmuth umflossen. Nirgend eine Verzeichnung wie die, welche bei den älteren selinuntischen Metopen uns verletzte, ja, im Gegensatze zu der Schwerfälligkeit, Massenhaftigkeit und Breite der Gestalten jener Reliefe die gracilste Zartheit, die sauberste Feinheit in den Gesichtern, dem Nackten, den Gewandungen, obwohl in den letzteren sowohl wie in der Haltung der Personen merkbare Differenzen hervortreten, auf die wir wohl nicht im Einzelnen hinzuweisen brauchen. Dabei ist die Technik, das Machwerk im engeren Sinne, vollendet meisterlich; so gewissenhaft, wie die Schranken eingehalten sind, welche ein flaches Relief dem Künstler steckt, so vollkommen sind doch alle Mittel benutzt, die der Bildhauer benutzen konnte, um durch ein unsäglich fleissiges und zierliches Detail in den Gewändern, den Haaren, den Thronsitzen seinem Werke eine reiche und glänzende Mannigfaltigkeit zu geben. Nur Eines scheint der Künstler noch nicht vermocht zu haben, nämlich eine lebhafte Bewegung deutlich und fühlbar auszudrücken; denn dass die Harpyien in raschem Fluge dahineilen, mögen wir aus ihrer ganzen Stellung schliessen; dargestellt, bestimmt ausgesprochen ist es durch Nichts. — Trotz diesem einen Mangel und trotz aller alterthümlichen Gebundenheit, die den Künstler dieses Monumentes von eigentlicher Fülle und Grossartigkeit fernhielt, begreift man gegenüber einem solchen Werke vollkommen, wie wenig antiquarische Marotte dazu gehörte, um August zu veranlassen, Bupalos' und Athenis' Sculpturen nach Rom zu versetzen, wenn dieselben auch nur halbwegs von dem Geiste durchathmet waren, der uns aus diesen Reliefen entgegenweht, deren Abstand von den älteren von Selinunt kaum durch ein Wort ausgedrückt werden kann.

Auf diese kleine Auswahl der bisher näher bekannt gewordenen Originalmonumente aus bestimmten Localen lassen wir die

Originalwerke ohne bekanntes Local

folgen. Unsere europäischen Museen besitzen nämlich aus Erwerb in früherer Zeit, in welcher man entweder gar nicht, oder wenigstens nicht so genau auf den Fundort und die Herkunft der Monumente achtete, eine wenngleich nur beschränkte Zahl von Sculpturen im älteren Stil, welche entweder die Kennzeichen der Echtheit an sich tragen, oder bei denen wenigstens die Merkmale der Nachahmung und Manier weniger fühlbar und bestimmt hervortreten, als dies bei der ganzen breiten Masse der archaistischen Denkmäler der Fall ist. Diese Sculpturen haben als Ergänzung unserer Kenntniss von der altgriechischen Kunst immerhin eine grössere Bedeutung als die offenbar nachgeahmten und manierirten, von denen sie zu trennen gewiss als Pflicht erscheint, wenngleich ihre Anzahl keine grosse ist. Ob wir dieselbe nicht vielleicht etwas zu knapp gegriffen haben, darüber soll kein Streit sein, es ist besser hier etwas zu weit zu gehn, als im Urteil lax zu werden. Demgemäss sprechen wir unter den statuarischen Werken in Marmor zunächst nur dem nebenstehenden Tronk einer Athene in der Villa Albani in Rom als Repräsentanten der älteren Stufe in der Entwickelung der archaischen Kunst die Originalität oder Echtheit zu, und auch dies nicht ohne Zweifel, da die Behandlung des Untergewandes mit dem des Obergewandes und des Kopfes nicht durchaus in Harmonie steht. Als Vertreter der weiter entwickelten alterthümlichen Kunst würden wir hier einige sitzende weibliche Statuen einreihen, die sehr hübsch als die trauernde Penelope erklärt worden sind, wenn uns nicht eben das Vorkommen von Wiederholungen an der Echtheit zweifeln lassen müsste, oder wenn wir durch erneute Forschung die Echtheit eines Exemplars feststellen könnten. Da dies bisher nicht geschehn ist, so müssen diese schönen Werke bis auf weiteres unter den Nachbildungen des alten Stils ihren Platz behalten.


Fig. 22. Pallas in Villa Albani.

Neben dieser Marmorstatue führen wir hier die schon ein paar Mal erwähnte Bronzestatue im Louvre an, welche in Piombino gefunden worden ist, und die ich nach sehr genauen Studien des Originals als ein echt alterthümliches, nicht nachgeahmtes (hieratisches) Werk betrachten muss. Ich weiss sehr wohl, dass Andere anderer Meinung sind, und ebensowohl ist mir bekannt, dass sich sowohl an die Inschrift auf dem linken Fusse der Statue, welche sie als „der Athene aus einem Zehnten geweiht" bezeichnet, wie aus einer anderen fragmentirten Inschrift mit zweien Künstlernamen, die man aus dem einen Auge gezogen haben will, dass, sage ich, an diese Inschriften sich ausgedehnte epigraphische und paläographische Erörterungen knüpfen[57]), welche, sofern man die Inschriften als gleichzeitig mit der Entstehung der Statue betrachtet, für deren

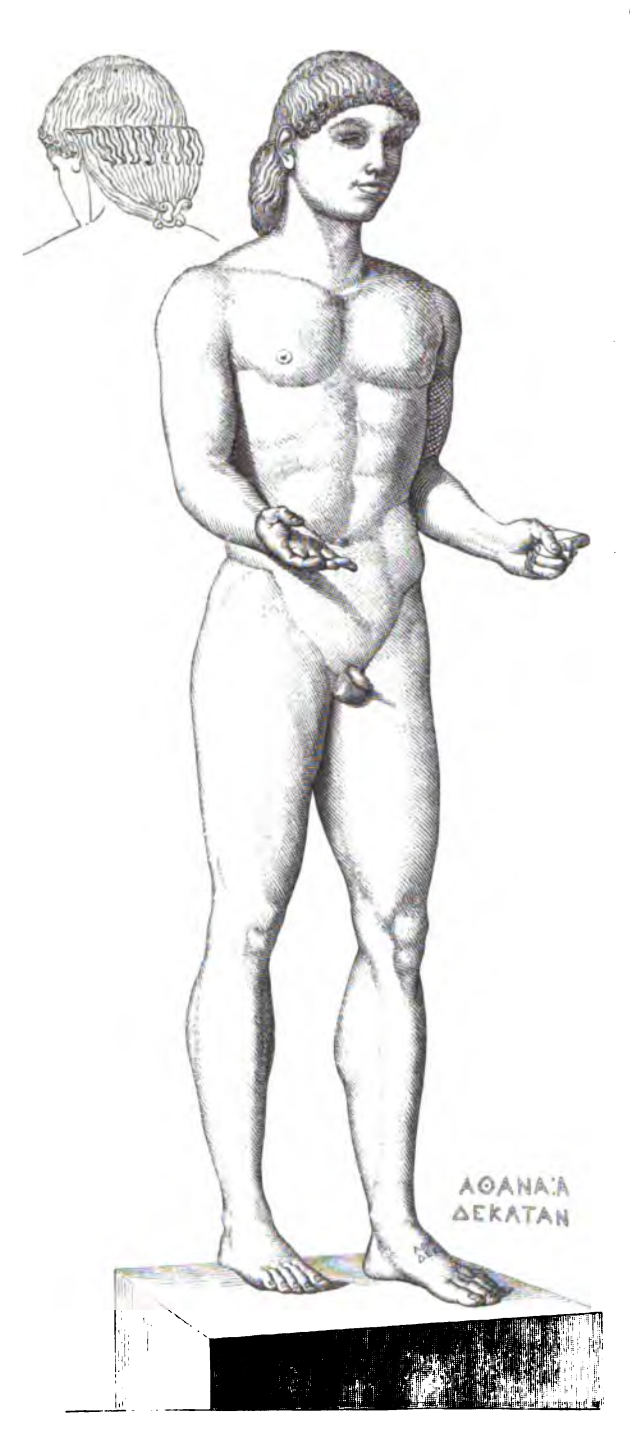


Fig. 23. Bronzestatue im Louvre.

Charakter als nachgeahmt alterthümlich entscheiden würden. Allein die Gleichzeitigkeit der Inschriften mit der Verfertigung der Statue scheint mir unerweisbar und um so zweifelhafter, da die beiden Inschriften unbedingt verschiedenen Epochen angehören, abgesehen davon, dass die angeblich im Auge gefundene Inschrift auf einem Bleistreifen an sich zu mancherlei Zweifeln Anlass giebt, ein archäologisches Unicum und eigentlich ein Räthsel ist. Hält man sich an den Stil des Werkes selbst, und geht man bei dessen Beurteilung unbefangen und genau zu Werke, so glaube ich nicht, dass sich Momente finden werden, die für Nachahmung entscheiden, wohl aber solche, die sich für die echte Alterthümlichkeit geltend machen lassen.

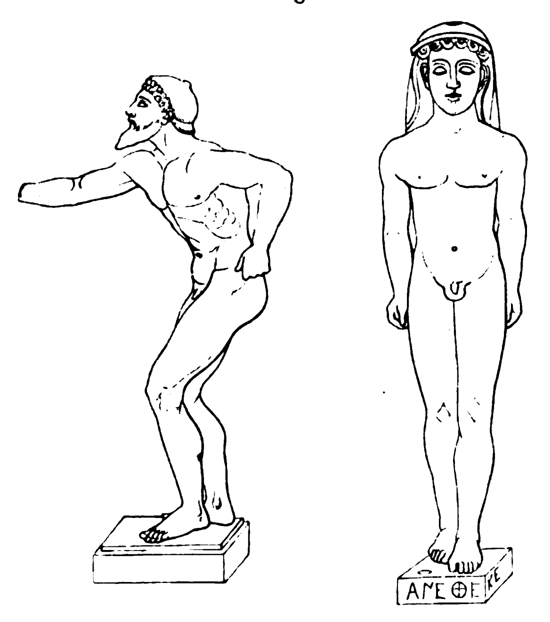
Was zunächst den Gegenstand dieser etwa drei Fuss hohen Statue, von der wir in Figur 23 eine Zeichnung[58]) beilegen, anlangt, so glaube ich nicht, dass man, trotz allen hiegegen erhobenen Einwendungen[59]), einen Apollon des Schlags wie der kanacheïsche und der unten zu erwähnende im Museo Chiaramonti wird verkennen dürfen. Wichtiger aber als die Entscheidung der sich an die Benennung des Werkes knüpfenden Streitfrage ist, in kunstgeschichtlicher Beziehung wenigstens, eine sorgfältige Analyse seines Stils. Die Seltenheit von Statuen des

echt alten Stils, namentlich von Bronzestatuen und die beträchtlich angewachsene Litteratur über dieses Werk wird es rechtfertigen, wenn ich dessen Schilderung etwas ausführlicher und wesentlich so mittheile, wie ich sie in Paris vor der Statue selbst entworfen habe.

Die meisten charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Apollon von Tenea finden sich in dieser Statue wieder, obwohl sie einer beträchtlich fortgeschrittenen Kunst angehört. Die Füsse sind vollkommen zierlich, aber haben die Eigenthümlichkeit, welche am auffallendsten an der Aristionstele heraustritt, dass die Zehen sehr lang und dünn und sehr markirt gegliedert sind, wobei die kleine und die vierte Zehe gegen die beiden andern auffallend zurücktreten; besonders am rechten Fusse machen die Zehen einen beinahe fingerartiger Eindruck. Ich erinnere mich nicht, an nachgeahmt alterthümlichen Werken jemals etwas auch nur entfernt Ähnliches gefunden zu haben, das ist eine von den in der Nachahmung verloren gegangenen Eigenthümlichkeiten. Auf die Füsse, auf deren oberer Fläche, wie auch beim teneïschen Apollon, die Sehnen sorgfältig angegeben sind, folgen sehr feine Enkel und ein fast bewunderungswürdiges Unterbein, in dem nur der Knochen noch etwas zu scharf angegeben ist. Die Wade ist vortrefflich geschwellt, aber die Peronäen, die beim Apollon von Tenea so sehr hart gebildet sind, sind hier gar nicht angegeben, so dass seitwärts nach aussen zu viel glatte Fläche ist. Das Knie ist fast tadellos, nur schliesst die Kniescheibe nach oben etwas zu spitz ab, in einer Form, die sehr ähnlich bei den Ägineten wiederkehrt, an nachgeahmten Werken aber meines Wissens noch nicht beobachtet ist. Auch die kleine Härte des Muskelansatzes über dem Knie kehrt hier wieder. Im Oberschenkel beginnen, wie beim Apollon von Tenea, nur in mässigerem Grade, die breiten Muskelflächen, besonders seitwärts nach aussen hin, etwas flach und gradlinig zu werden. Im Bauch aber hört fast alle feinere Modellirung völlig auf, so dass derselbe, im Profil gesehen, eine fast grade Linie bildet, und von vorn betrachtet die Beckenlinien eben so starr erscheinen. Dabei ist diese Partie in ganz auffallender Weise in's Schmale und Lange gezogen, Formen, die die nachahmende Kunst nie beobachtet hat. Eben so wenig modellirt sind die Seiten unter den Armen bis zur Hüfte, keine Spur der Rippen und ihrer Musculatur ist sichtbar. Die Schultern sind breit im Verhältniss zu den Hüften, aber nicht entfernt ägyptisch, denn eher sitzen sie etwas zu tief, wie beim teneïschen Apollon, als zu hoch, wie in ägyptischen Statuen. In den Längenverhältnissen der ganzen Statue ist ein Überschuss der unteren Körperhälfte sehr fühlbar, der Tors im Ganzen ist etwas gedrungen gegen die Beine. Das ist ebenfalls echt alterthümlich. Auch die Modellirung des kräftigen Halses hält sich besonders an der vorderen Fläche ziemlich an die Form im Allgemeinen; der Kopf ist klein, alle Formen sind spitz und scharf, das Kinn sehr kleinlich, die Lippen, etwas dick, sehn im Profil wie geschwollen aus; Nase ohne Athem, gekniffen, Augbrauen schneidend scharf in einem langen Bogen von der Nasenwurzel bis an die Schläfen durchgeführt. Wangenfläche ziemlich oberflächlich modellirt. Der Ausdruck ist gleichgiltige Ruhe. Die Arme sind sehr zierlich angelegt, wie die Beine, aber weniger durchgebildet und etwas dünn, in den Handgelenken auffallend fein. Die Finger sind nicht so scharf gegliedert wie die Zehen. Die ganze Rückseite der Statue ist ungleich besser modellirt als die Vorderseite, was namentlich am Tors auffallend wird; aber dass der Rücken den Einfluss praxite-

lischer und lysippischer Kunst verrathe[60]), ist eine arge Übertreibung, und dass die Vorderseite absichtlich vernachlässigt sei[61]), erscheint mir sehr unwahrscheinlich. Dieselbe Differenz findet sich übrigens, wie unsere Leser sich erinnern werden, am Apollon von Tenea, und beweist für Alles eher, als für Nachahmung. Echt alterthümlich ist auch das Aufstehn mit beiden Plattsohlen, obgleich der rechte Fuss um eine starke Fusslänge vorsteht; der Schwerpunkt fällt genau zwischen beide Füsse, und in der Musculatur des rechten Knies ist ein Reflex des Zwanges dieser Stellung wohl fühlbar.

Sowie dies die einzige echt alterthümliche Bronzestatue grösserer Dimension ist, so kann von Statuetten in Bronze als unbedingt echt nur das hierneben links abgebildete Figürchen des tübinger Cabinets gelten, welches, nachdem man früher in demselben einen Bogenschützen zu sehn meinte, neuerdings richtig als Wagenlenker erkannt ist, und zwar als der berühmte Baton, der Gefährte des Amphiaraos[62]). Die Situation, welche in dieser Figur dargestellt ist, ist der Augenblick, wo nach der Niederlage des argivischen Heeres vor Theben der Erdboden vor dem Gespann des fliehenden Amphiaraos durch einen Blitz des Zeus aufgerissen wird, um den Heros als künftigen Orakeldämon in sich aufzunehmen, und wo Baton versucht, die betäubt und verwildert dahinsprengenden Pferde zu beruhigen und von dem Sprung in den Erdschlund zurückzuhalten. Man sehe, mit welcher Meisterschaft das ausgedrückt ist. Baton steht mit eingebogenen Knien und vorgebeugtem Oberkörper, wie er auf dem dahineilenden, über Stock und Stein rollenden Wagen nothwendig stehn muss; mit der Linken reisst er die Zügel zurück, um wo möglich dem gefährlichen Ziele der scheuen Rosse auszubiegen, die Rechte streckt er beruhigend und unter einem Zuruf, zu dem sich der Kopf erhebt, über die Pferde aus, bereit, auch mit dieser Hand noch in die Zügel zu fallen. Eben so vortrefflich sind die mit vollstem Vollständniss gebildeten Formen des Körpers, die jedoch in einer Schärfe dargestellt sind, welche nur der alten Kunst eigen ist, und durch welche der Körper mit dem alterthümlich keilbärtigen, von steifen Locken umkränzten Kopfe in vollständige Harmonie gesetzt wird.



ΡΟΛΥΚΡΑΤΕΜ ΑΝΕΘΕ ΚΕ

Fig. 24. Archaische Bronzestatuetten.

Unendlich viel unbedeutender, ja von zweifelhafter Echtheit ist das zweite, im Cabinet des Grafen Pourtalès in Paris befindliche Figürchen unserer vorstehenden Abbildung[63]), welches nach dem in den Scheitel eingebohrten Loche ein Leuchterfuss und nach der in der Abbildung mitgetheilten Inschrift an der Basis ein Weih-

geschenk eines Polykrates ist, unter welchem den berühmten samischen Tyrannen zu verstehn, viel gewagt wäre. Das Bildchen repräsentirt ungefähr die Entwickelungsstufe der Kunst, die wir aus den steifen Apollonstatuen der Inseln und Teneas (oben S. 94) kennen, macht jedoch den Eindruck des Conventionellen und Manierirten und ist, wenn echt[64]), d. h. wirklich aus der Zeit, die es darstellt, keinesfalls bedeutend genug, um uns besondere Belehrung zu gewähren und uns länger zu fesseln. Wir wenden uns deshalb zum Schlusse dieser Abtheilung zu ein paar Reliefen, die bis auf Weiteres gegenüber der grossen Zahl von nachgeahmt alterthümlichen Werken als echt gelten mögen. Das erstere derselben ist im Museo Chiaramonti, aber, so viel mir bekannt, noch nicht edirt; es stellt Aphrodite zwischen zwei Chariten dar und zwar in derben, langbekleideten Gestalten, welche im Stil an die älteren Reliefe von Selinunt erinnern. Weit anmuthiger ist das andere, das hiernächst abgebildete, unter dem Namen der Leukothea in der Villa Albani bekannte und vielbesprochene Relief[65]), welches freilich nicht Leukothea mit dem Dionysoskinde und den Nysäischen Nymphen darstellt, sondern, wahrscheinlicher wenigstens, die Darbringung eines Kindes an eine kindernährende oder kinderpflegende Göttin (*ϑεὰ κουροτρόφος*). Dasselbe erinnert dem Stile nach in der sitzenden Göttin durchaus und in wirklich auffallender Weise an das Harpyienmonument von Xanthos, mit dem auch ein Abguss in London zur Vergleichung zusammengestellt ist; die stehende Hauptfigur dagegen ist in allen Formen schwerer

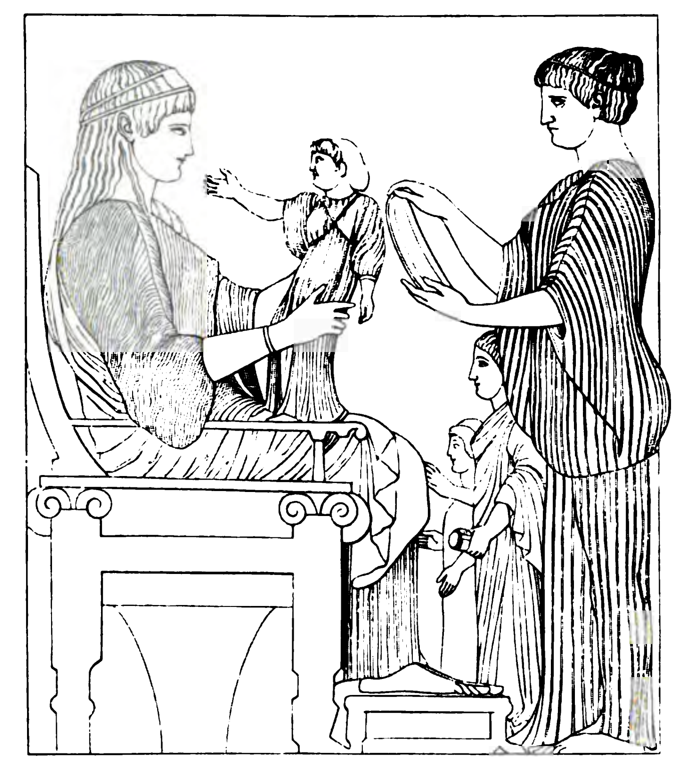


Fig. 25. Relief Albani.

und derber, und würde sich wohl eher mit den Reliefen des korinthischen Puteals vergleichen lassen. Diese Ungleichheit des Stils, so bemerkenswerth sie ist, reicht allein nicht aus, um einen Zweifel an der Echtheit des Monumentes zu begründen, der sich eher an einen anderen Umstand anknüpft, den ich hier nicht verschweigen darf. Dieser Umstand liegt in den beiden die stehende Hauptperson begleitenden kleineren Figuren, welche ältere Kinder derselben Mutter zu sein scheinen, die ihr Jüngstes der schützenden Gottheit darbringt. In diesen Figuren ist nun offenbar

eine den Gesetzen der Reliefbildnerei in's Gesicht schlagende Tiefenstellung und Tiefenperspective versucht, welche in der ganzen alten Kunst bis auf die römische Zeit herab vollkommen unerhört und ohne ein zweites Beispiel ist. Möglich, dass die Platte einem Zwecke bestimmt war, welche ihre Breitendimension unausweichlich feststellte, und dass der in Folge dessen sehr beschränkte Raum den Künstler zu dieser Aushilfe getrieben hat; aber ich kann es nicht verhehlen, dass ich zu glauben geneigt bin, eine neue und genaue Untersuchung der Platte werde die Unechtheit der ganzen rechten Hälfte darthun. Ist sie unecht, so würde sich dadurch auch erklären, warum bisher alle Deutungsversuche so ziemlich fruchtlos gewesen sind. Sei die Sache wie man annehmen will, jedenfalls wird es gut sein, den Umstand, auf den wir aufmerksam gemacht haben, und die Stildifferenz zwischen der sitzenden und der stehenden Hauptperson (deren Haarputz, beiläufig gesagt, etwas Modernes hat, und deren Gewandung auch schwerlich antik ist) wohl im Auge zu behalten.

Einen ganz besonderen Ehrenplatz verdient endlich ein in der tiburtinischen Villa Hadrian's gefundenes Marmorrelief, das jetzt im britischen Museum ist und den Rossebändiger Kastor darstellt [66]).

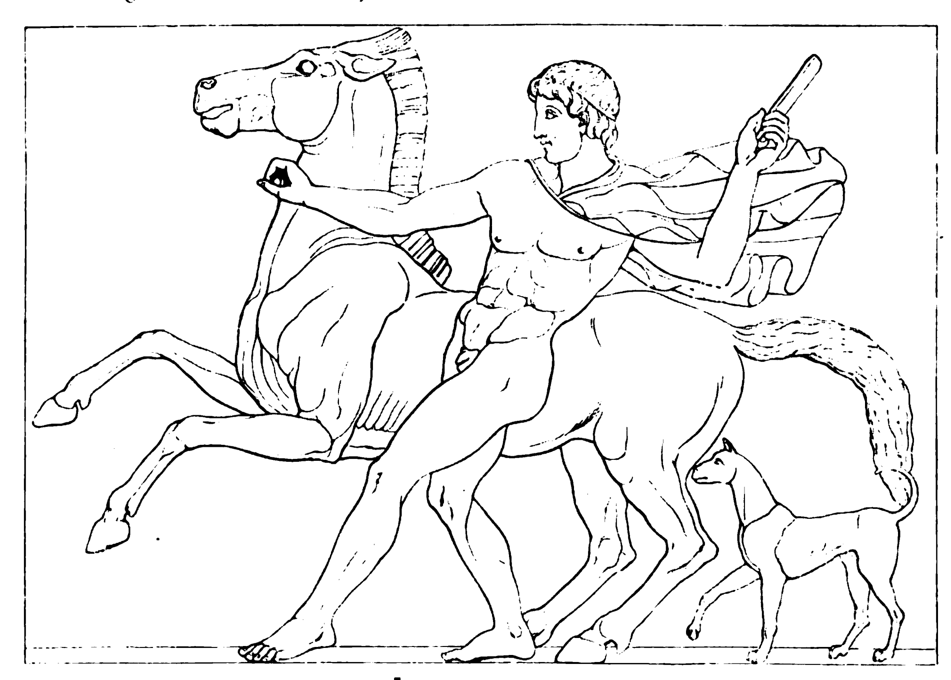


Fig. 26. Relief des Übergangsstils im britischen Museum.

Über die Echtheit kann kein Zweifel sein, und ich muss gestehn, dass es mir wahrscheinlich vorkommt, das Relief sei attisch und von der Hand eines älteren Künstlers aus der Jugendzeit des Phidias. Von welchem ist allerdings auszumachen unmöglich. Denn die Annahme, in diesem Relief sei die Nachbildung eines der später nach Rom versetzten Dioskuren von Hegias zu erkennen, ist im höchsten Grade unwahrscheinlich. Man müsste die Nachbildung für gleichzeitig mit dem Original halten, denn eine der gewöhnlichen späten Nachahmungen älterer Werke

aus römischer Zeit ist dieses durchaus stilvolle, von echt attischem Kunstgeiste belebte Relief ganz sicher nicht, und von gleichzeitigen Copien bedeutender Sculpturwerke, zumal von einer Übertragung von Statuen in Reliefe müsste erst noch ein zweites Beispiel aufgefunden werden, ehe man ein solches hier statuirte.

Wenn wir bei den bisher betrachteten Monumenten mehrfach in der Lage gewesen sind, unsere Leser auf die Spuren keimender Kunstfreiheit und anmuthiger Schönheit innerhalb der alterthümlichen Formgebung aufmerksam zu machen, so tritt hier das Entgegengesetzte ein, wir müssen hervorheben, worin die letzten Spuren der älteren Kunstweise liegen, was es ist, das dies Relief trotz seiner eleganten Schönheit doch noch von den Reliefen der folgenden Blüthezeit, z. B. dem Friese des Parthenon unterscheidet. Wir sind zwar überzeugt, dass unsere kunstsinnigen Leser den Unterschied im Allgemeinen fühlen werden, und diese Platte sicher nicht dem Friese des Parthenon einrangiren würden; in bestimmten Worten aber ausgedrückt dürften die Unterschiede sehr gering erscheinen. Fassen wir zuerst die ganze Composition in's Auge, so wird uns eine leise Gebundenheit und Bedingtheit durch den Raum und die Gesetze der Raumerfüllung nicht entgehn. Wäre die Platte höher oder denken wir uns den Rahmen, den die obere Linie bezeichnet, hinweg, so werden wir ein lebhafteres und steileres Aufbäumen des Pferdes erwarten, es ist also unläugbar, dass der auffallend flache Sprung des Pferdes durch die geringe Höhe der Platte bedingt ist, es ist eben so unläugbar, dass die Bewegung des Pferdes eben vermöge dieser Gebundenheit durch die Raumgesetze nicht völlig naturgemäss und wahr ist. Nur bei stärkerer Einbiegung der Hinterbeine und steilerer Hebung des Vorderkörpers würde der Schwerpunkt so fallen, dass wir den Eindruck eines elastischen Balancements erhielten, während jetzt das nicht unterstützte Übergewicht des Vorderkörpers der ganzen Stellung etwas Gedrücktes giebt. Man vergleiche nur in dieser Rücksicht die sprengenden Pferde des Parthenonfrieses. Eine zweite, wenngleich minder bedeutende Bedingtheit der Composition dürfen wir wohl in der Haltung des linken Armes des Jünglings erkennen, den wir gehobener oder gestreckter erwarten, während er der Ecke der Platte zu Liebe in dieser etwas gezwungenen Weise gebogen erscheint. Ein ziemlich äusserliches Ausfüllungsmittel des unteren rechten Winkels ist endlich der Hund, der den Jüngling begleitet. Bewunderungswürdig dagegen ist die Stellung des Rossebändigers erfunden, das Schweben zwischen zweien Bewegungen, der unfreiwilligen Vorbewegung mit dem springenden Thier, und den Bewegungen des Widerstandes und des Zurückhaltens, die in dem vorgestellten, gleichsam gleitenden linken Fuss wie in eine Spitze zusammenlaufen. Sowie in den bemerkten Punkten die Composition, so steht auch in Einzelheiten die Formgebung hinter der höchsten Vollendung zurück. Nicht freilich im Umriss, der vom leichtesten Flusse und eben so richtig wie schön und zart empfunden ist, sondern in der Behandlung der Fläche innerhalb des Umrisses, in der Art wie die Musculatur, besonders am Körper des Pferdes, mit einer Schärfe gearbeitet ist, welche die feinen verbindenden Übergänge von Fläche zu Fläche versäumt. Das ist der letzte Rest des Mangelhaften in jener soliden Tüchtigkeit der alten griechischen Sculptur, welche die Formen nicht nach einem allgemeinen oberflächlichen Schema, sondern nach dem scharf beobachteten Detail der lebendigen und thätigen Natur darstellt; die vollendete Kunst giebt von der kostbaren Errungenschaft dieses kräftigen Naturalismus Nichts auf, aber

sie ist sich ihrer Formenrichtigkeit so bewusst, dass sie es verschmäht, durch den markirten Vortrag, den wir hier noch sehen, den Beschauer auf ihre Leistungen aufmerksam zu machen.

Anhangsweise fügen wir der vorstehenden Übersicht von Denkmälern echt alterthümlicher Kunst noch ein paar Proben nachgeahmt alterthümlicher (hieratisch-archaistischer) Sculpturen bei.

Die Nachahmung und Nachbildung von Kunstwerken kann aus sehr verschiedenen Motiven hervorgehn, und die Copien können in einem sehr verschiedenen Verhältniss zu ihren Originalen stehn. Eine Art der Nachbildung nimmt ein früheres Original nur zum Anlass einer freien künstlerischen Reproduction, eine andere bildet die entlehnten Hauptmotive in neuem Geiste um und fort; von diesen Nachbildungen reden wir hier nicht, sondern von denen, welche treue Wiedergabe des Originals anstreben. Derartige Nachbildungen bestehender Kunstwerke finden wir schon in alter Zeit, z. B. wenn die ausziehende Colonie ein Abbild der Götterstatue der Mutterstadt mit sich nehmen wollte. Bei diesen Abbildern wurde natürlich eine grosse Genauigkeit und Treue der Copie angestrebt, die wir als um so besser gerathen glauben dürfen, je geringere Zeiträume den Nachbildner vom Originalbildner trennten. Je grösser der Zeitunterschied, je grösser mit ihm die natürliche Stildifferenz wurde, desto schwieriger wurde dem Copisten die Wiedergabe des seinem Stilbewusstsein fremden alterthümlichen Stils, und desto weniger genau dürfen wir annehmen, wurde die Copie dem Original entsprechend. War sie aber auch äusserlich genau entsprechend, so blieb sie innerlich, in dem eigentlich Künstlerischen, in den Feinheiten des Stils verschieden. Der Stil des Originals, d. h. die Darstellung gemäss der Anschauung, Überzeugung und Fähigkeit eines selbstschaffenden Künstlers wird in den Copien zur Manier, d. h. zur absichtlich in der Weise eines Anderen, dem producirenden Künstler fremden Darstellung, und eine solche Darstellung wird immer nur die hervorstechenden Charakterismen des fremden Stils, nicht aber ihre feinen Eigenthümlichkeiten beobachten und wiedergeben. Im Allgemeinen ist daher auch die Unterscheidung echter von nachgeahmt alten Werken nicht schwer; den letzteren fehlt mindestens die innere Harmonie, das nothwendige Resultat des nicht anders Könnens, jene Harmonie und Übereinstimmung im ganzen Kunstwerke, die wir an den echten alten sattsam und selbst in der Nichtgleichmässigkeit ihrer Theile, sofern diese auf dem Masse des künstlerischen Vermögens beruht, kennen gelernt haben. Nicht selten sind die Kennzeichen der Nachahmung noch fühlbarer und in einer beträchtlichen Zahl von Fällen kommen zu den innerlicheren bestimmte äussere Merkmale, die selbst den von aller Kennerschaft entfernten, nur aufmerksamen Laien ein nachgeahmtes Werk als solches erkennen lassen. Wir wollen versuchen alle diese Behauptungen an den unten folgenden Beispielen zu erweisen, müssen aber zuvor noch bemerken, dass die unbedingt meisten nachgeahmt alten Sculpturen aus sehr später Zeit, aus der römischen Kaiserzeit stammen. Und zwar mögen von denselben immerhin einige ihre Entstehung gewissen antiquarischen Liebhabereien einzelnen Kaiser, wie August und Hadrian, verdanken, welche natürlich auch von Solchen getheilt wurden, die irgendwie Hofluft athmeten; die grosse Masse aber werden wir, wie bereits früher einmal angedeutet, daraus erklären müssen, dass man bei der fort und fort zunehmenden Vermenschlichung der Göttergestalten, unfähig

dieselben auf's Neue freischaffend zur erhabener Idealität zu gestalten, sich durch eine Flucht in die alte Zeit naiver Frömmigkeit, durch Wiederaufnehmen der Formen und Typen, die jene geschaffen hatte, zu helfen suchte, ähnlich wie man in den Zeiten des sinkenden Heidenthums nach fremdem Aberglauben und fremden Abstrusitäten griff, um sich aus der nicht mehr verstandenen, nicht mehr befriedigenden, tausendfach verwässerten und unsäglich schal gewordenen eigenen Religion zu retten. In den alten Göttertypen, eben als den Schöpfungen einer in vollem Glauben schaffenden einfachen Frömmigkeit schien immerhin noch ein Ehrwürdiges, ein Geist schlichter Religion, jenes „göttliche Etwas" zu liegen, welches Pausanias selbst in dädalischen Holzbildern zu erkennen meinte, während allerdings aus den Copien der Götterbilder vollendeter Kunst, welche jene Zeiten producirten, aus den Statuen, welche die breite Masse in unseren Museen bilden fast alles Göttliche, selbst das Göttliche reiner Schönheit gewichen war. Doch genug mit diesen Andeutungen, welche hier nicht weiter verfolgt, begründet und ausgeführt werden können. Betrachten wir ein paar Proben solcher nachgeahmt alten Sculpturen, denen wir zwei Statuen und zwei Reliefe als Repräsentanten vieler an-

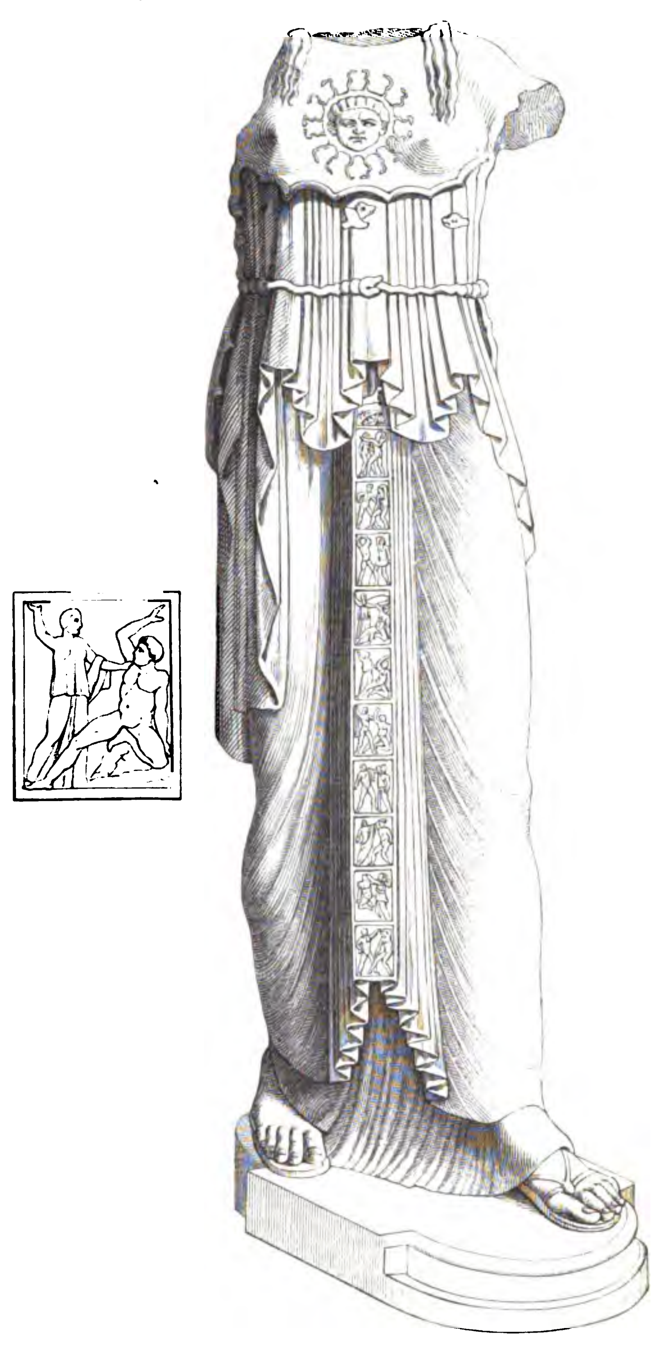


Fig. 27. Archaistische Athene in Dresden.

deren in der vorstehenden und der folgenden Abbildung finden. Die erstere Statue ist eine verstümmelte Athene aus dem dresdner Museum[67]), von der gewöhnlich angenommen wird, sie sei als Lanzenschwingerin und Vorkämpferin aufgefasst gewesen, während ich aus dem sehr gemässigten Ausschritt der Füsse und der völlig gleichen Höhe beider Schultern vielmehr auf eine bedeutend ruhigere Haltung schliesse, etwa wie diejenige der Athene in der äginetischen Giebelgruppe. Den äusserlichen Beweis der Unechtheit dieser Statue liefern die in völlig freiem Stil gearbeiteten kleinen Gruppen, welche, Gigantenkämpfe darstellend und als Stickereien gedacht, den vorn am Gewande grade herablaufenden Faltenstreifen zieren. Wir haben eine dieser Gruppen, Athene den Enkelados bekämpfend, neben der Statue in grösserem Massstabe abbilden lassen, um den Stil deutlicher zu demonstriren, welcher der eigenthümliche des Künstlers gewesen ist, der diese Statue absichtlich im alten Stile nachahmte. Im Ganzen und Grossen, in der Haltung und dem Arrangement des Gewandes ist diese Nachahmung ihm gelungen; im Feineren ist sie es nicht. Auffallend wird das bei dem in den Nacken herabfallenden Haarschopf, der vollkommen fliessend gearbeitet ist, aber auch in der oberflächlichen Weise wie das Gewand ausgeführt ist, wie namentlich die sorgsame Unterscheidung der Stoffe,



Fig. 28. Archaistische Artemis in Neapel.

welche die alten Künstler auszeichnet, fast ganz versäumt ist, macht sich der Nachbildner fühlbar.

In weit geringerem Masse ist dies bei der zweiten Statue der Fall, welche wir in diese Classe verweisen zu müssen glauben, obgleich sich die Merkmale der Nachahmung bei derselben wesentlich auf eine gewisse Trockenheit der ganzen Auffassung beschränken, die wir an der Zeichnung unsern Lesern zur Anschauung zu bringen nicht übernehmen mögen. Wir sprechen von der in der vorstehenden Figur (28) nach einem Gypsabguss im leipziger Museum abgebildeten, zwischen Torre del Greco und Torre dell' Annunziata, nicht aber in Herculaneum oder Pompeji gefundenen, im Museum von Neapel befindlichen Artemis[68]). Ungleichheit im Formellen wie bei der dresdner Athene dürften schwer nachzuweisen sein, auch ist das Technische durchaus mit dem Fleisse behandelt, der an echt alterthümlichen Werken so wohl thut; nur in der Steifheit der Haltung und Bewegung, in dem Starren, welches in der Linie liegt, die vom Kopfe bis zum zurückstehenden Fusse geht, empfinden wir Etwas, das mit der fliessenden und zierlichen Schönheit, mit der das Nackte behandelt ist, nicht recht stimmen will, und das den Eindruck des Absichtlichen hervorbringt. — Ein ganz besonderes Interesse gewähren bei dieser Statue die reichlichen Farbspuren, die wir in unserem Holzschnitt anzudeuten versucht haben. Das Haar war vergoldet, um die blonde Farbe darzustellen, welche für Artemis charakteristisch ist; das breite Kopfband ist weiss, die acht darauf hervortretenden Rosetten zeigen Spuren von Vergoldung; das Unterkleid ist schmal roth eingefasst, das Obergewand breiter roth besetzt, und dieser Besatz war mit einem schmalen Goldstreifen eingefasst und mit weissem Blumenwerk verziert. Das Köcherband und die Sandalen nebst den Riemen, welche die Sohlen an den Fuss befestigen, sind ebenfalls roth. So reichlich aber auch diese Farbspuren erhalten sind, so wenig sind sie auf die Hauptmasse der Gewandung und auf das Nackte ausgedehnt. Ich kann mich hier nicht auf eine Darlegung der Sreitfrage über die Polychromie (Vielfarbigkeit) der alten Sculptur einlassen[69]), und muss mich begnügen hervorzuheben, dass, so mancherlei Bildwerke mit Resten der alten Bemalung aufgefunden worden sind, eine Färbung des Nackten bei Marmorstatuen bisher durchaus unnachweislich ist. Allermeist sind auch die Gewandungen nicht ganz farbig, sondern nur mit Farbensäumen geziert, und wahrscheinlich wird sich der Grundsatz auch fernerhin bewähren, dass die Alten an ihren Marmorwerken nur diejenigen Theile mit natürlichen Farben bemalten, welche eine dunkle Localfarbe zeigen, also ausser den Gewändern am Körper nur Haare, Lippen und Augen. Möglich, wahrscheinlich sogar, dass durch ein anderes Verfahren dem Marmor in den nackten Theilen die grösste Weisse, der kalkige und kreidige Ton, sofern sich derselbe im Marmor findet, genommen wurde; aber ein Anstrich mit Fleischfarbe ist bisher unerhört, und es wird erlaubt sein, denselben, bis er nachgewiesen ist, als barbarisch zu betrachten.

Ausser den hier etwas näher besprochenen archaistischen Statuen sind die bekanntesten, die wir nur kurz anführen wollen, die folgenden.

Zuerst eine Statue des Apollon im Museo Chiaramonti, welche Gerhard in seinen Antiken Bildwerken 1, Taf. 11. bekannt gemacht hat, und welche sich im Wesentlichen der Darstellung den Apollonbildern in der Art des kanache'schen anschliesst. Die etwa 4 Fuss hohe Statue steht grade aufrecht mit getrennten Füssen. Am

Baumtronk, der als Stütze dient, hangt der Köcher. Im rechten Arme hält der Gott ein Schaf, welches Attribut ihm vielleicht den Beinamen „Arneios" (wie er in Argos hiess) vindicirt, die Linke hangt leer herab. Im Haar, von dem zwei Locken auf die Schultern herabfallen, liegt eine mit Rosetten geschmückte Stephane. Alterthümlich, soweit die Zeichnung ein Urteil zulässt, ist diese Statue nur in der Anordnung der Stellung, und in der Behandlung des Haars, die Formen des Nackten sind fliessend und frei, und auch das Gesicht ist ruhig ernst, kaum mit Spuren des Archaismus, es sei denn mit einer gewissen Schwerfälligkeit der Formen. Die Stützen der ganzen Statue und des linken Armes dürften allein beweisen, dass das Werk nicht original aus der Zeit ist, die es im Stil darstellen will. Die ältere Zeit verschmäht diese Stützen selbst in durchaus bewegten Gestalten wie die Ägineten, und keins der alten Apollonbilder hat eine solche Stütze.

An zweiter Stelle nennen wir eine in Herculaneum gefundene, von Millingen in seinen Ancient unedited Monuments 1, pl. 7 bekannt gemachte und hiernach auch in Müller's Denkmälern 1, 10, 37 abgebildete Statue der lanzenschwingenden Athene, welche, wie die oben besprochene Artemis, Farbspuren und Vergoldung zeigt. Die Göttin ist in lebhaftem Ausschritt dargestellt, indem sie mit der Rechten zum Stosse ausholt und die Linke mit der grossen und schlangenumbordeten Ägis, die ihr als Schild dient, vorstreckt. Die ganze Figur hat etwas sehr Graciles, und besonders ist der mit dem enganliegenden attischen, bebuschten und greifengezierten Helme bedeckte Kopf gar fein und zierlich, weit entfernt von alterthümlicher Eigenthümlichkeit und Härte. Das Alterthümliche liegt bei dieser Statue besonders in dem etwas gebundenen Rhythmus der Bewegungen und in der Art, wie die Falten der Hauptmasse des Gewandes behandelt sind, während der von den Armen herabhangende Gewandtheil und ganz besonders das Haar durchaus die Formen vollendeter Kunst zeigt. Es scheint mir bei dieser Statue recht augenfällig, wie der Künstler, vielleicht geleitet von religiösen Motiven, das Archaische in der Gesammterscheinung zur Geltung brachte, ohne doch das Antlitz seiner Göttin durch eine ausserhalb seines Gefühls und Bewusstseins liegende Nachahmung der alten strengen und herben Formen zu verunzieren. Den Kopf allein würde sicher Niemand für alterthümlich halten.

Endlich führen wir hier drittens jene schon früher erwähnten beiden archaistischen Statuen der sitzenden Penelope im Museo Pio-Clementino und im Museo Chiaramonti an, welche das Alterthümliche nur noch in ganz bescheiden andeutender Weise bewahrt haben, vgl. auch Müller's Denkmäler d. alten Kunst 1, 9, 35. Es ist hier nicht der Ort auf den von Thiersch in seinen Epochen S. 426 ff. in feinster Weise entwickelten Gegenstand als solchen einzugehn, und wir bemerken nur, dass dieselbe in mehr als einem Terracottarelief, welches die von ihren Dienerinnen umgebene, in Trauer versunken dasitzende Penelope unzweifelhaft erkennen lässt, in fast genauer Copie wiederkehrt. Das Alterthümliche des Stils, der uns hier zumeist angeht, tritt besonders in dem Mangel an Gewandtheit in Einzelheiten der Bewegung hervor, namentlich in der Haltung der linken, auf den Sitz gestützten Hand; nächstdem in einer unverkennbaren Schwerfälligkeit der Formen, während die Composition im Ganzen, der Ausdruck des Kummers in der Haltung und die Behandlung des Gewandes in der Anordnung der Falten bis auf einen geringen Rest

alter Regelmässigkeit frei empfunden und eben so massvoll wie charakteristisch ausgeführt ist.

Ungleich grösser ist die Zahl der nachgeahmt alterthümlichen Reliefe, von denen wir jedoch zunächst nur die am meisten besprochenen und durch ihren Gegenstand interessantesten hier kurz verzeichnen wollen, um sodann an ein paar einzelnen Beispielen die Eigenthümlichkeiten dieses hieratischen Reliefstils genauer zu betrachten.

Das grösste Interesse dürfte der früher borghesische, jetzt in Paris befindliche Altar der Zwölfgötter[70]) in Anspruch nehmen, der vielfach abgebildet ist, z. B. auch in Müller's Denkmälern d. alten Kunst 1, Taf. 12 u. 13, No. 43—45. Der dreiseitige Altar zerfällt in eine obere und eine untere Abtheilung. In der kleineren Abtheilung oben sind die zwölf grossen Götter je zu zwei Paaren neben einander stehend gebildet (1. Zeus und Here, Poseidon und Demeter; 2. Ares und Aphrodite, Hermes und Hestia; 3. Apollon und Artemis, Hephästos und Athene; diese letzte Seite namentlich stark restaurirt und durch die Restauration entstellt); in der grösseren Abtheilung unten finden wir je einen Dreiverein geschwisterlicher Göttinnen, die Chariten, Moiren und Horen. Die Nachahmung macht sich in diesem Relief besonders durch Übertreibung der alterthümlichen Zierlichkeit und Steifheit in Stellungen und Bewegungen fühlbar, jedoch fehlen auch die Differenzen in der Formgebung nicht, auf die wir weiter unten besonders aufmerksam machen werden, und die sich, um dieses wichtige Kriterium auch hier noch einmal hervorzuheben, dadurch von jenen Differenzen der Formgebung in echt alterthümlichen Werken sehr bestimmt unterscheiden, dass sie nicht auf dem Masse des Könnens in dem künstlerischen Individuum beruhen, sondern auf dem unwillkürlichen Durchbrechen eines vollendeteren Formgefühls bei dem absichtlich in der Weise einer längst überwundenen Kunststufe arbeitenden Nachahmers. So hat z. B. unser Bildner die steifen Zickzackfalten hangender Gewandzipfel als eine in die Augen springende Eigenthümlichkeit alter Kunst in sein Werk aufzunehmen nicht versäumt, während er die Hauptmasse mehrer Gewänder in durchaus fliessenden Faltenlagen gearbeitet hat; so hat er die steifen Bewegungen der Arme beobachtet, aber das Nackte an den Torsen nicht dem gemäss, sondern ganz weich und zart behandelt, auch das charakteristische Aufstehn mit beiden Plattsohlen ist nicht gewahrt.

Ein zweites ebenfalls interessantes Relief in der Villa Albani stellt sich dem Gegenstande nach neben das oben besprochene korinthische Puteal, indem es den Brautzug oder die heilige Hochzeit des Zeus und der Here darstellt[71]), abgeb. unter Andern auch im Welcker's Alten Denkm. 2, Taf. 1. Dasselbe schmückt drei Seiten eines vierseitigen Altars, an der vierten Seite fehlt das Relief und das Erhaltene ist zum Theil stark überarbeitet. Geleitet von Artemis, welche die Hochzeitsfackeln trägt und der sich Leto anschliesst, schreitet das Brautpaar im festlichen Aufzuge dahin, Here als Braut verschleiert und mit verschämt gesenktem Haupte. Ihr folgt als Bruder Poseidon, und den Zug, so weit er erhalten, schliessen die Götter, welche dem neuen Haushalte Segen und Fülle bringen, Demeter (Brod), Dionysos (Wein) und Hermes (Heerdenreichthum). Auf der ersten Seite fehlt vor Artemis der den Hymenäos spielende Apollon, und die vierte Seite des Altars dürfte die Horen enthalten haben, welche auch bei Peleus' und Thetis' Vermählung in mehr als einem Kunstwerk ihre Gaben darbringen.

Unerklärt und wirklich räthselhaften Gegenstandes ist sodann ein im capito-

linischen Museum befindliches Puteal[72]) mit zweien einander begegnenden Götterzügen, abgebildet auch in Müller's Denkm. d. alten Kunst 2, 18, 197. Ich bemerke über die Darstellung nur, dass wir in denselben nicht einen aus religiösen Gründen, handlungslos zusammengestellten Götterkreis, wie in dem borghesischen Zwölfgötteraltar, zu erkennen haben, sondern eine bestimmte mythische Handlung, deren Bedeutung aber freilich noch erkannt werden soll. Da offenbar keine der bisher aufgestellten Erklärungen das Rechte trifft und ich ebenfalls selbst keine treffende Vermuthung auszusprechen wüsste, glaube ich dem Monument an dieser Stelle durch die blosse Erwähnung genug gethan zu haben, um so mehr, da dasselbe in kunstgeschichtlicher Beziehung nur von untergeordneter Bedeutung ist.

Durch einen ganz besonders auffallenden Synkretismus verschiedener Stilarten ausgezeichnet und bemerkenswerth ist ferner ein runder Altar mit drei Göttergestalten (Zeus, Athene und einer ungewissen Göttin), den Welcker aus der Cavaceppi'schen Sammlung in Rom in seiner Zeitschrift f. alte Kunst 1, Taf. 3, Nr. 11 herausgegeben hat.

Mehre andere hieratisch-archaistische Reliefe sind weder dem Gegenstande noch den Formen nach bedeutend genug, um hier einzeln verzeichnet zu werden, und wir gehn deshalb zu der näheren Betrachtung zweier Beispiele von Reliefen dieser Art über, welche die verschiedenen Merkmale der Unechtheit in sich so ziemlich vereinigen und deren Abbildung wir beigefügt haben. Als ein erstes Merkmal dieser Unechtheit kann für beide Reliefe, oder genauer gesprochen, für die einzelne Platte mit den delphischen Gottheiten (Fig. 30.) und für die Hauptseite der dresdner Dreifussbasis mit dem Raube des Dreifusses (Fig. 29.) die beträchtliche Zahl von wenig variirten Wiederholungen[73]) gelten, da solche Wiederholungen derselben Darstellung eines Gegenstandes in der echten alten Kunst grade auf dem Gebiete des Reliefs unnachweisbar sind. Nicht als ob nicht gewisse Gegenstände von hervorragender religiöser Bedeutung oder besonderem poetischen Interesse in echt alter Kunst mehrfach gebildet worden wären, nicht auch als ob nicht in diesen Darstellungen gewisse Übereinstimmungen sich fänden, die schon der gleiche Gegenstand und die gleiche poetische Quelle fast nothwendig bedingt, aber diese Wiederholungen gleicher Gegenstände in echter alter Kunst stellen sich allezeit als entweder ganz originale oder wenigstens als durchaus frei variirte Compositionen dar, während die Wiederholungen in archaistischer Kunst als wenig modificirte Exemplare e i n e r Composition erscheinen. Von diesem Unterschiede überzeugt man sich am schnellsten durch eine Vergleichung der Darstellungen des Dreifussraubes in echt alten Vasenbildern mit der Darstellung desselben Gegenstandes in archaistischen Reliefen, von denen wir ein Exemplar hiernächst folgen lassen.

Die nebenstehende Abbildung zeigt zwei Seiten eines dreiseitigen Marmorgeräthes im dresdner Museum, welches gewöhnlich als Candelaberfuss benannt wird, aber viel eher die Basis eines geheiligten Dreifusses von Erz gewesen sein wird, dergleichen im Alterthum als Weihgeschenke für erkämpfte musische Siege aufgestellt wurden. Diesem Zwecke des ganzes Geräthes entsprechen die Reliefbilder auf den Hauptflächen der Basis, indem die erste Seite den Raub des delphischen Dreifusses durch Herakles, die zweite dessen Wiederweihung darstellt, die dritte, welche wir des Raumes wegen weglassen mussten ist nicht sicher erklärt. Der Mythus ist in kurzen Worten der,

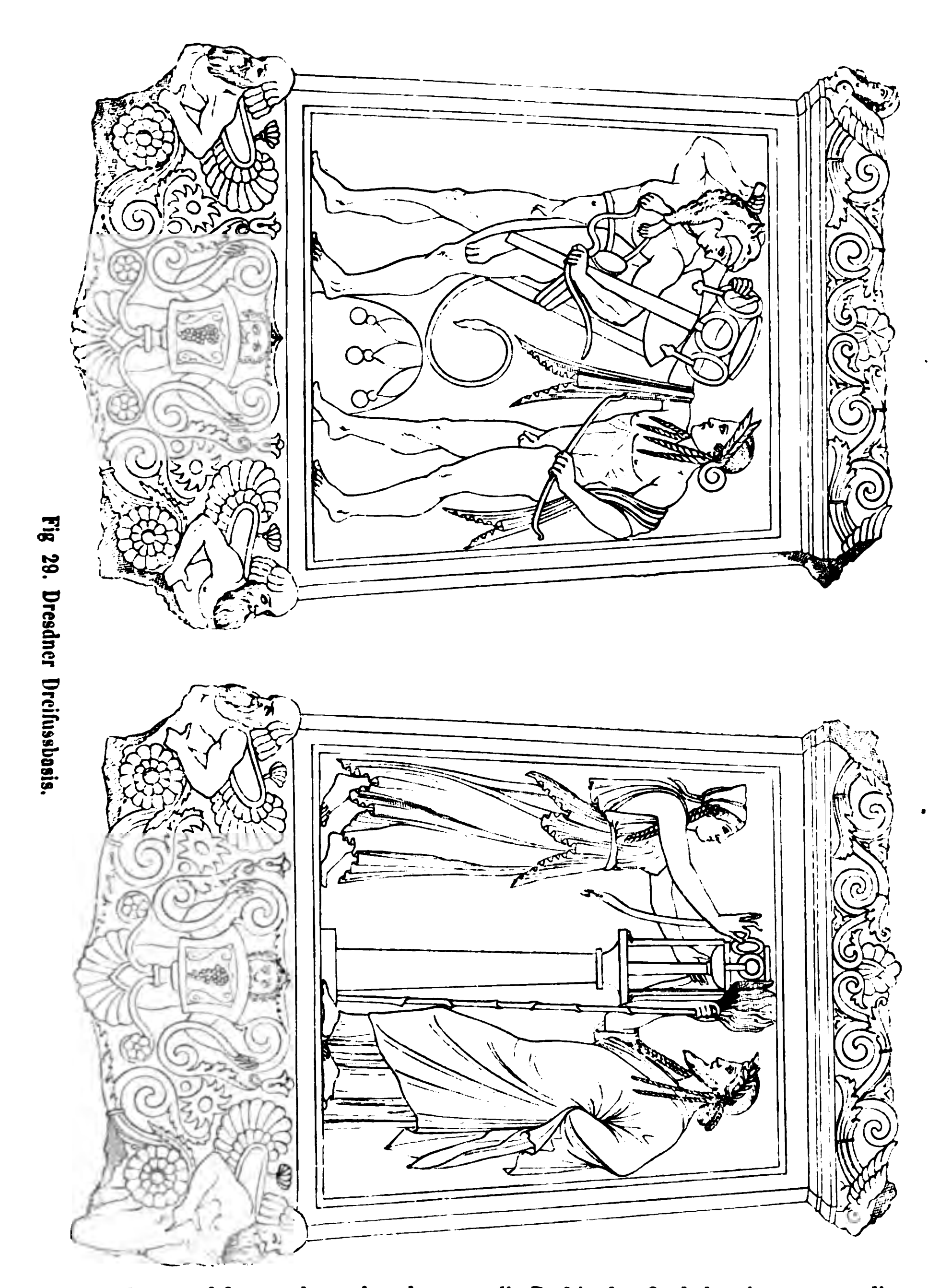


Fig 29. Dresdner Dreifussbasis.

dass Herakles, welchem, als er krank war, die Pythia das Orakel weigerte, um dieses zu erzwingen, das Orakelgeräth, den Sitz der Prophetin, den heiligen Dreifuss wegtragen will, dass Apollon herbeieilt um seinen Tempel zu schützen, und dass die beiden Söhne des Zeus in Kampf gerathen wären, wenn sie nicht der Vater durch einen Blitz, oder wenn sie nicht Athene einerseits, Artemis und Leto andererseits

durch Überredung getrennt hätten. Eine Wiederweihung des durch Räuberhand profanirten Dreifusses und eine Aussöhnung zwischen Apollon und Herakles folgte dem Raube und dem Streite. — Was nun den Stil anlangt, mit dem wir es mehr als mit dem Gegenstande zu thun haben, so finden wir den äusserlichen augenfälligen Beweis, dass die ganze Basis in später Zeit entstand, in den unter und über den drei Reliefen angebrachten Ornamenten, die nicht allein eine völlig freie, sondern sogar eine sinkende Kunstzeit, welche Überladung liebt, verrathen. Aber auch in den Reliefen selbst sind die Merkmale der Nachahmung und Manier sehr zahlreich. Sie offenbaren sich, um es mit einem Worte zu sagen, zunächst in dem völligen Mangel an Übereinstimmung und Harmonie, auf den, als das Hauptmerkmal der Nachahmung, wir schon einige Male hinzuweisen für Pflicht hielten, und welcher uns hier entgegentritt, mögen wir die Blicke richten auf die Stellungen und Bewegungen der Figuren, welche gezwungen steif in Apollon und Herakles, affectirt in der Pythia, dagegen völlig frei und grossartig in dem Priester sind; oder auf die Behandlung des Nackten, die hart bei Apollon und Herakles, weich und fliessend an den Armen der Pythia erscheint; oder auf die Gewandungen, das steife Tüchlein auf Apollon's Armen, das zickzackfaltige Obergewand der Pythia, den grossartig drappirten Mantel des Priesters; oder auf die Darstellung des Haares, in der Apollon's Locken und der Bart des Priesters Gegensätze bilden. Aber auch jene affectirt zierliche Bewegung der wie im Tanzschritt auf den Zehen einhergehenden Figuren ist Nichts als eine sehr mangelhafte und durchaus manierirte Nachbildung des eigenthümlich gebundenen Rhythmus der Bewegungen, auf den wir bei der Äginetengruppe hingewiesen haben. Endlich darf man auch die Oberflächlichkeit der Arbeit geltend machen, welche sich bei diesem, wie bei der Mehrzahl der unechten Werke von der fleissigen Durchbildung der echt alterthümlichen Werke stark unterscheidet. Weniger auffallend treten

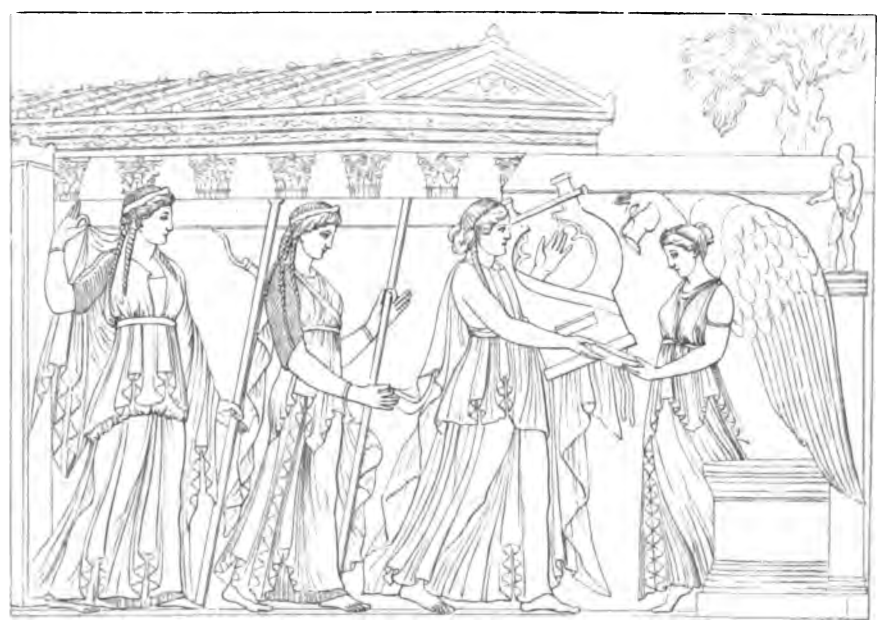


Fig. 30. Weihgeschenk eines siegreichen Kitharöden.

die Merkmale der Unechtheit in der zweiten Reliefplatte hervor, die wir eben deshalb als zweites Beispiel ausgewählt haben. Dieselbe ist wahrscheinlich das Weihgeschenk eines siegreichen Kitharsängers oder Kitharspielers, und stellt den von seiner Schwester Artemis und seiner Mutter Leto begleiteten Apollon, den Schutzgott und das Vorbild der Kitharsänger selbst als Sieger in solchem musischen Wettstreit dar, indem ihm die Siegesgöttin den Sängerpreis „den Becher edlen Weins in lautrem Golde" darreicht und spendet. Eine genaue Analyse der Darstellung, die ich unsern Zwecken gemäss nur im Allgemeinen charakterisire, findet der Leser in Welcker's Alten Denkmälern 2, S. 37 ff., wo auch die verschiedenen Wiederholungen dieser Composition zusammengestellt und verglichen sind. Was den Stil anlangt, so giebt sich die Nachahmung, um mancherlei Einzelnes zu übergehen, besonders in der affectirten Zierlichkeit der Bewegungen und der Arbeit in den Gewändern zu erkennen, während der Umstand, dass die Gewandung des Apollon bereits zu einer grossartig wirkenden Draperie benutzt und gesteigert ist, dem Geiste der echt alterthümlichen Werke widerspricht. Es mögen diese beiden Proben genügen; der aufmerksame Leser wird durch ihre Vergleichung mit den früher mitgetheilten echtalterthümlichen Werken der grossen Differenzen eines originalen Stils und der nachahmenden Manier ohne Frage sich bewusst werden, und sich in demselben Masse von den echt alterthümlichen Werken je länger desto mehr angemuthet, wie von diesen Nachbildungen abgestossen fühlen.

SECHSTES CAPITEL.

Die letzten Vorstufen der vollendeten Kunst.

Aus der Reihe der Künstler, in deren Werken sich die Blüthe der alten Kunst entfaltet, haben wir drei Meister, Kalamis von Athen, Pythagoras von Rhegion und Myron von Eleutherä zu einer eigenen Behandlung ausgesondert, obwohl sie in einer rein chronologisch gefassten Geschichte allerdings mit jenen zusammen besprochen werden müssten, die aber eine Stellung in der Entwickelungsgeschichte der Kunst einnehmen, welche sie über ihre Zeitgenossen erhebt, und der Kunstvollendung, die sie gleichwohl nicht erreichen, nahe bringt. Es ist möglich, dass die Sonderstellung, in der wir die genannten Künstler finden, nur aus der Beschaffenheit unserer Quellen abzuleiten ist, möglich, dass wir ihnen den grossen Onatas von Ägina beigesellen würden, wenn wir über seinen Stil genauer unterrichtet wären als wir es sind; möglicher Weise aber entspricht der Platz, den sie in der Überlieferung einnehmen und den für sie nachgewiesen zu haben Brunn's besonderes Verdienst ist, wirklich demjenigen, auf dem sie in der Entwickelungsgeschichte der Kunst standen, und jedenfalls müssen wir uns an die Quellen halten. In diesen ist

freilich von einer gesonderten Zusammenstellung von Kalamis, Pythagoras und Myron nirgend die Rede, ja einzelne Zeugnisse geben sogar chronologische Daten, nach denen zwei der Meister einer weit späteren Zeit angehören, und über Phidias' Lebensende hinaus nicht allein thätig, sondern in der Blüthe ihrer Thätigkeit sind; wir werden aber sehn, dass diese Daten unrichtig sein müssen, und dass eine Zusammenordnung der drei Künstler als derjenigen, welche, jeder auf seine Weise, die Kunstvollendung vorbereiten, ermöglichen und den Übergang zu derselben bezeichnen, sich ganz von selbst ergiebt. — Wir beginnen mit

Kalamis[74]), der freilich nirgend direct Athener genannt wird, der aber als in Athen thätig und Lehrer eines attischen Künstlers, des Praxias, endlich nach dem Wesen seines Stiles als Attiker gelten kann. An festen Daten aus dem Leben und für die Chronologie des Kalamis haben wir eigentlich nur eines, nämlich dass er Rennpferde mit Knaben darauf arbeitete, die in Olympia neben dem von Onatas gemachten und von Hieron von Syrakus Ol. 78 (468 — 464) geweihten Viergespann standen und zwar als mit zu Hieron's Weihgeschenk gehörend. Nach einem schon einige Male hervorgehobenen Grundsatze, dass nämlich Bestellungen aus der Ferne an Meister auf der Höhe ihres Ruhmes, also im reiferen Alter, nicht an aufkeimende junge Talente, die erst zu „einem gewissen Ruf"[75]) gelangt sind, einzugehn pflegen, müssen wir dies Datum als ein solches aus dem höheren Mannesalter des Kalamis betrachten, was auch damit stimmt, das wir kein sicheres viel späteres haben, wohl aber ein wahrscheinliches früheres[76]), Ol. 75. Denn dass Kalamis eine Statue arbeitete, die der Ol. 85, 2 (438 v. Chr.) im höchsten Alter verstorbene Pindar weihte, braucht uns, wenn überhaupt, so doch nicht weit über jenes feste Datum hinauszuweisen, da wir nicht wissen, wann jene Weihung erfolgte; eine dritte Jahreszahl aber, welche auf die Thätigkeit des Kalamis bezogen worden ist, nämlich Ol. 87, 3 (429) als das Ende der grossen Pest in Athen bezieht sich, wie das gleiche Datum in der Chronologie des Ageladas von Argos, auf die Weihung, nicht auf die Anfertigung eines Werkes von unserem Künstler, einen fluchabwehrenden Apollon nämlich. Halten wir uns demnach an das einzige unzweideutige Datum aus Kalamis' Leben, die 78. Ol., in der Kalamis zwischen 40 und 50 Jahre alt gewesen sein wird, so haben wir seine Künstlerwirksamkeit mit ihrem Schwerpunkt in die 70er Olympiaden zu setzen, wobei wir zugeben können, dass dieselbe sich bis in den Anfang der 80er Olympiaden erstreckte. —

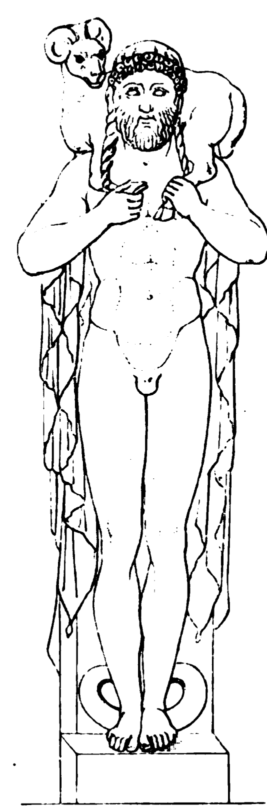
Von Kalamis' Werken wird uns eine ansehnliche Zahl genannt, welche einem ziemlich weiten Kreise der Gegenstände angehören, wir finden Götterbilder, dreimal Apollon, Zeus Ammon, den Pindar weihte, Hermes den Widderträger, Bakchos, einen jugendlichen Asklepios, eine Aphrodite, eiue ungeflügelte Siegesgöttin und endlich eine unter dem Namen Sosandra (Mannerhalterin) mehrfach erwähnte Statue, die wahrscheinlich eine Here darstellte[77]); daran reihen sich ein Paar Bilder von Heroinen, Alkmene, Herakles' Mutter und Hermione, die Tochter der Helena; ferner arbeitete Kalamis die Statuen betender Knaben, welche die Agrigentiner als Weihgeschenk für einen Sieg in Olympia aufstellten, und endlich werden uns mehrfache Rosse mit Reitern und Viergespanne erwähnt, wovon wir die Rennpferde, die Hieron weihte, schon kennen. Als Material seiner Werke verwendete Kalamis theils Marmor, theils Erz, von dem die Mehrzahl der Thierdarstellungen und eine kolossale (45′ grosse)

Apollonstatue war, die Lucullus aus Apollonia am Pontos nach Rom schleppte; theils endlich Elfenbein und Gold, woraus der Asklepios in Korinth bestand. Vergessen dürfen wir nicht, dass Kalamis auch als caelator, Ciseleur berühmt war, und dass man zwei silberne Becher von seiner Arbeit besass; denn die Bedeutsamkeit des Künstlers in dieser Technik, der Bearbeitung des Metalls auf trockenem und kaltem Wege und im Kleinen und Feinen vereinigt sich mit Anderem, um uns das Bild seines Kunstcharakters lebendig zu machen. — Erhalten ist uns von Kalamis kein verbürgtes Werk; von einer kleinen Statue, die auf ihn zurückzuführen sein dürfte, können wir erst am Schlusse reden. Trotzdem sind wir durch Schlüsse aus den uns angeführten Werken des Kalamis und aus einigen, wenn auch nur kurzen und beiläufigen Urteilen der Alten über ihn im Stande, uns ein ziemlich bestimmtes und lebendiges Bild von dem Charakter seiner Kunst zu entwerfen. Vor allem müssen wir beachten, dass Kalamis' Werke in den bereits bei Kanachos und Kallon angeführten Stellen aus Cicero und Quintilian eine Stufe höher gestellt und weicher genannt werden als diejenigen der verglichenen alten Meister. Denn es ist in diesem Vergleich nicht allein die Anerkennung einer relativ höheren Vollendung enthalten, sondern es wird zugleich Kalamis' kunstgeschichtliche Stellung im Allgemeinen fixirt: er rangirt zu den alten Künstlern, schliesst die Stufenleiter der alten Kunst, nicht aber eröffnet er den Reigen der neuen Entwickelung. Dies festgehalten giebt uns einen Massstab und ein Mittel zur Würdigung und zum tieferen Verständniss der ferneren Urteile der Alten. Bevor wir diese zur Erwägung ziehn, werfen wir einen Blick auf die angeführten Werke des Künstlers zurück; ihre bedeutende Zahl stellt uns Kalamis als einen fleissigen und fruchtbaren Künstler dar, während wir aus der Verschiedenartigkeit der Materiale und der Gegenstände das Bild einer vielseitigen Productionskraft gewinnen. Je weiter wir in das Detail eingehn, desto lebhafter muss der Eindruck dieser Vielseitigkeit werden; keiner der älteren Künstler hat eine so bedeutende Reihe von Götterbildern geschaffen, keiner sich an die Darstellung so verschiedener Göttergestalten gewagt; darf man freilich bei Kalamis' Bakchos und bei seiner Aphrodite noch nicht an die zarten und weichen Idealgestalten denken, welche die Schöpfungen einer weit späteren Zeit waren, darf man auch nicht glauben, dass Kalamis für jeden seiner Götter einen eigenthümlich entwickelten, persönlichen Idealtypus geschaffen habe, so liegt doch schon in dem sicher in reiferem Alter dargestellten Zeus Ammon, in den Apollonstatuen, die wie der unbärtige Asklepios in jugendlicher Männlichkeit gebildet sein mussten, es liegt in den Göttinnen neben den Göttern, in den reichlicher und weniger bekleidet zu denkenden Figuren allein innerhalb dieses Kreises eine Mannigfaltigkeit vor, welche von früheren und gleichzeitigen Künstlern, Onatas nicht ausgenommen, nicht einmal angestrebt wurde. Und doch gesellen sich dazu noch die Heroinenstatuen, die Knabenbilder, die mehrfachen einzeln und in Zwei- und Viergespannen dargestellten Pferde nebst ihren Reitern und Lenkern, so dass neben jenen ersten Kreis der Gegenstände aus dem Idealgebiet sich ein anderer aus dem Gebiete des realen Lebens stellt, der allein ausgereicht haben würde, um das Leben eines anderen Künstlers auszufüllen und seinen Ruhm auf die Nachwelt zu bringen. Vergisst man dabei nun nicht, dass Kalamis zu den alten Künstlern gehört, so tritt er uns in einer Bedeutsamkeit entgegen, welche ihn über die meisten seiner älteren Zeitgenossen erhebt. Von den Urteilen der Alten über Kalamis dürfte dasjenige, welches Plinius

ausspricht, für das am allgemeinsten charakterisirende gelten. Plinius berichtet, dass Kalamis' Pferde, so oft er dies edle Thier gebildet habe, immer unübertroffen dargestellt seien (semper sine aemulo expressi), auf ein Viergespann des Kalamis aber habe Praxiteles unter Beseitigung der ursprünglichen Statue einen neuen Wagenlenker gestellt, „damit Kalamis nicht in Menschenbildungen schwächer als in derjenigen von Thieren erscheinen möge". Offenbar aber war er dies nach dem Urteil des Praxiteles dennoch in der That, der Wagenlenker stand wirklich gegen die Rosse zurück, erst ein neuer Lenker von Praxiteles' Meisterhand entsprach den herrlichen Thieren; sonst hätte die ganze Geschichte bei Plinius keinen Sinn. Trotzdem fährt derselbe Plinius also fort: damit Kalamis aber nun nicht wirklich in Menschendarstellungen geringer erscheine, nenne ich seine Alkmene, die Niemand edler gebildet haben würde. Hier ergiebt sich ein Widerspruch; aber nur ein scheinbarer, welcher sich zu einer feineren Charakteristik des Künstlers auflöst, wenn wir die angeführten Werke genauer in's Auge fassen und die gebrauchten Ausdrücke erwägen. Den Wagenlenker, den Praxiteles beseitigt, weil er den Rossen nicht entsprach, haben wir uns fast gewiss als eine nackte athletische Gestalt zu denken, die Alkmene dagegen war eine Gewandstatue; der Vorzug einer Wagenlenkerstatue kann wesentlich nur in der vollendeten Richtigkeit und Schönheit der Körperformen bestehen, nicht in einem Geistigen, nicht im Ausdruck; bei einer weiblichen Gewandstatue aber kann von schöner Körperdarstellung nicht oder nur in beschränktem Masse die Rede sein, während bei einer als Gewandstatue dargestellten Heroine grade das Moment zur Geltung und zum Vortrag kommen konnte, welches bei dem Wagenlenker von gar keiner oder geringer Bedeutung war, das Seelische und sein Ausdruck. Wenn wir nun wohl beachten, dass Plinius die Alkmene nicht etwa als besonders formschön, im Körperlichen vollendet anführt, sondern als so edel, dass Niemand sie edler gemacht haben könnte, so werden wir ziemlich die Elemente in der Hand haben, welche zur Bestimmung einer Urteils nöthig sind. Kalamis gehört der alten Schule der Bildnerei an, welche bei allem soliden Streben nach gesundem Naturalismus in der Darstellung des menschlichen Körpers dennoch befangen und von einem gewissen conventionellen Typus beherrscht war; auch Kalamis theilt noch diese Befangenheit, seine nackten Männergestalten wird z. B. noch jener einförmige Rhythmus, den wir kennen gelernt haben, gebunden, unfrei, alterthümlich haben erscheinen lassen, das lehrt uns der Wagenlenker; bei den Thiergestalten aber, die bei weitem nicht so oft gebildet und nicht so typisch ausgeprägt waren wie die Menschengestalt, konnte der Künstler ganz frei seinem eigenen Formgefühle folgen, und dass Kalamis dies gethan hatte, lehren uns seine „niemals übertroffenen" Pferde. Aber auch noch auf einem anderen Gebiete gab der Künstler seinem Genius frei nach, in dem Streben nach der Darstellung des Seelischen in der Form, nach einem würdigen Ausdruck. Das lehrt uns seine Alkmene; denn mögen wir Plinius' Äusserung: Niemand würde sie edler gebildet haben, drehen und wenden wie wir wollen, mögen wir einen Theil dieses Adels in der Erscheinung der Alkmene aus der Behandlung ihres Gewandes ableiten, blos auf dies und blos auf die rein äusserliche Form, ohne Rücksicht auf den in ihr liegenden seelischen Gehalt, lässt sie sich nimmermehr beziehn. — Was wir aus diesem einen Urteil gewonnen haben, dass Kalamis, in der Darstellung des nackten Körpers noch alterthümlich befangen, in Thierbildungen zu voller Formschönheit

gelangt war, und eine Heroine zu vollendet würdevoller und edler Erscheinung zu bringen wusste, das bestätigen uns die ferneren Urteile, von denen die schon angeführten des Cicero und Quintilian nach dem Gesagten offenbar vorzüglich der Darstellung der nackten Körperlichkeit gelten. Einem feinen geistigen Ausdruck dagegen gilt das, was Lukian über die Sosandra des Kalamis in einem Gespräche aussagt, in welchem die Schönheit eines Mädchens durch Vergleichung mit den berühmtesten Kunstwerken anschaulich gemacht werden soll, indem von jedem dieser Kunstwerke dasjenige genannt wird, was an ihm am ausgezeichnetsten war. Von Kalamis' Sosandra aber wird nicht ein bestimmter einzelner Zug von körperlicher Schönheit als solcher genannt, sondern es heisst: „Sosandra und Kalamis mögen unser Idealbild mit keuscher Züchtigkeit schmücken, und sein Lächeln sei ehrbar und unbewusst wie das der Sosandra." Es versteht sich wohl von selbst, dass hier im Allgemeinen schöne Formen des Gesichtes vorauszusetzen sind, aber nicht auf sie wird das Gewicht gelegt, sondern auf den feinen Hauch des Seelischen, den der Künstler in ihnen und durch sie, sowie, was namentlich noch aus einer zweiten Stelle desselben Gewährsmannes sich zu ergeben scheint, durch die ganze Haltung der Figur auszudrücken verstanden hat. Und dass es ein im eminenten Sinne fein Seelisches war, was die Sosandra des Kalamis auszeichnete, um dessentwillen sie mit den Meisterwerken aus der höchsten Blüthezeit der Kunst zusammen genannt wird, das wird Jeder einsehn, der erwägt, wodurch ein Antlitz den Ausdruck zarter Sittsamkeit erhält und wie sich ein ehrbar unbewusstes von einem gefallsüchtig bewussten Lächeln unterscheidet. Einen solchen feinen Ausdruck des Gesichts und des Geistigen in den Zügen finden wir aber bei Kalamis zum ersten Male in der Geschichte der Kunst, und das, was dieser grosse Künstler durch diese Neuerung errang, scheint um so bedeutender, je mehr grade der seelische Ausdruck im Gesichte dasjenige ist, was bisher gegen die Darstellung der Körperformen so sehr zurückstand. In diesem Geltendmachen des seelischen Elements, in diesem Anbahnen des Idealismus scheint mir der Mittelpunkt der Bedeutsamkeit des Kalamis für die Entwickelung der Kunst zu liegen; um aber ein vollständiges Bild von Kalamis' Verdiensten zu geben, dürfen wir namentlich jenem Tadel seiner nackten Figuren gegenüber nicht unerwähnt lassen, dass an seiner Sosandra neben dem feinen Ausdruck noch das Wohlgeordnete und Zierliche der Gewandung gerühmt wird. Und wenn nun auch ein letztes Urteil (bei Dion. Halic. de Isocrat. p. 95. Sylb.) an Kalamis gegenüber dem Phidias mehr die Zierlichkeit und Anmuth als Grossartigkeit und Erhabenheit rühmt, wenn dies Urteil angiebt: Kalamis sei glücklicher in der Darstellung der Sphäre des rein Menschlichen, Phidias in der des Göttlichen gewesen, so wollen wir uns hiedurch einerseits vor Überschätzung des Kalamis bewahren lassen, der den höchsten Aufgaben der Kunst nicht gewachsen war, ja der diese höchsten Aufgaben vielleicht so wenig ahnte, wie ein Künstler vor ihm, andererseits aber wollen wir auch hier noch einmal bemerken, dass der Charakter von Kalamis' Kunst mit dem köstlichen Worte „Charis" bezeichnet wird, welches nur wir Deutschen mit dem eben so köstlichen Worte „Anmuth" übersetzen können, mit einem Worte, das eben darum so unendlich viel mehr sagt als Grazie und dergleichen Ausdrücke, weil eine Schönheit nur dann anmuthig sein kann, wenn sie von Gemüth und Geist durchdrungen ist.

Von dem schon oben erwähnten widdertragenden (kriophoros) Hermes, den


Fig. 31. Hermes kriophoros nach Kalamis.

Kalamis für die böotische Stadt Tanagra bildete, ist eine Nachahmung auf uns gekommen, die dem Original in jedem Falle sehr nahe steht. Ich spreche von einer kleinen Marmorstatue der Pembroke'schen Sammlung in Wilton house in England, von der wir eine, wenn auch nur leicht skizzirte Zeichnung (Fig. 31.) beifügen. Ich hatte (Arch. Zeitung 1853, Nr. 54) dieses Werk als eine Nachbildung der Statue des Kalamis wegen des Stiles angesprochen, ohne zu beachten, dass wenige Jahre vorher eine Münze von Tanagra aus der Sammlung des Herrn Prokesch von Osten veröffentlicht worden sei (Arch. Zeitung 1849, Taf. 9, Nr. 12), welche auf dem Revers ein Abbild des Hermes von Kalamis enthält, durch dessen Übereinstimmung mit unser Statue der äusserliche Beweis geführt wird, dass ich mich in meiner Vermuthung nicht geirrt hatte. Es hätte aber der Münze kaum bedurft, da die Statue in ihrer Formeigenthümlichkeit als der Kunst des Kalamis angehörend, sich deutlich genug zu erkennen giebt und in dieser Beziehung recht lehrreich ist. Offenbar nämlich tritt uns in diesem Werke eine Differenz zwischen der Bildung des nackten männlichen Körpers und derjenigen des Widders entgegen, den der Gott auf den Schultern trägt. Der Körper ist durchaus in der typisch ruhigen Haltung der ältesten Götterbilder dargestellt, und doch, wenn wir ihn mit einem Apollon von Tenea, ja selbst wenn wir ihn mit den Ägineten vergleichen, erscheint er in Linien- und Flächenbehandlung weicher, fliessender, freier. Vor dieser Statue verstehn wir so recht, was das Urteil der römischen Schriftsteller sagen wollte, Kalamis' Werke seien weicher als die des Kallon und Kanachos, während uns die steife Haltung und die conventionelle Behandlung des Haares und Gewandes noch einen Meister der alten Zeit vergegenwärtigt. Des Kalamis' Hand aber entdecken wir in dem mit voller Freiheit gearbeiteten Thiere, welches allerdings nicht bedeutend genug erscheint, um uns zu einem Urteil wie dasjenige über Kalamis' Rosse zu veranlassen, in dem aber von Convention, Gebundenheit, mangelhaftem Vermögen und dergleichen offenbar nicht die Rede sein kann. Und somit kann dieses Werk uns als Anhalt dienen, um uns die Stellung des Kalamis auf der Grenze zweier Epochen klar und die Urteile der Alten über seine formellen Eigenthümlichkeiten lebendig zu machen.

Pythagoras von Rhegion in Unteritalien[78]) heisst Schüler des Klearchos aus derselben Stadt, den wir als Schüler des Dipoinos und Skyllis bereits früher kennen gelernt haben. Für seine Chronologie haben wir zwei feste Daten, nämlich Ol. 73 (488—484 v. Chr.) und Ol. 77 (472—468 v. Chr.), welche von um so grösserer Wichtigkeit sind, da sie eine Angabe des Plinius, der Pythagoras in die 90. Olymp. ansetzt, unwidersprechlich widerlegen und zugleich dem eben dahin von Plinius angesetzten Myron, welcher von Pythagoras in einem Wettstreite besiegt wurde, eine frühere Lebenszeit zuweisen. War Pythagoras Ol. 73 als selbständiger Künstler thätig[79]),

also doch aller Wahrscheinlichkeit nach wenigstens 30 Jahre alt, so ist augenscheinlich, dass seine Wirksamkeit sich über die 80. Olympiade kaum erstreckt haben kann, wenn man dem Künstler nicht ohne allen Grund ein sehr langes Leben zuschreiben will, dass er folglich wesentlich der alten Kunst angehört, innerhalb deren Entwickelungsgang er wie Kalamis seine hohe, wenn auch verschiedene Bedeutung hatte.

Von Pythagoras' Werken kennen wir zwei Götterbilder, von denen aber eines, Apollon im Kampfe gegen die Pythonschlange, sicher kein Tempelbild war, sondern, soviel wir wissen, zum erstenmale eine Götterstatue in lebendiger und bewegter Handlung darstellte[80]); denselben Charakter trug wenigstens in gewissem Masse das zweite Götterbild des Meisters, ein Apollon Kitharödos (Kitharspieler), da ein solcher wenigstens sicher nicht in der unthätigen Ruhe der eigentlichen Tempelbilder zu denken ist[81]). Etwas zahlreicher sind die Heroenbilder des Pythagoras, von denen wir Kunde haben, er stellte in einer Gruppe den Bruderkampf des Eteokles und Polyneikes dar, ferner Perseus, in welcher Situation ist allerdings nicht bekannt, und endlich einen hinkenden Philoktetes, „bei dessen Anblick der Beschauer den Schmerz in der unheilbaren Fusswunde mit zu empfinden glaubte", und dessen Hinken so meisterhaft ausgedrückt war, dass die Statue nicht als Philoktet, sondern schlechthin als „der Hinkende" des Pythagoras bezeichnet wurde und uns überliefert ist. Dass trotzdem Philoklet und kein anderer gemeint sei, ist zuerst von Lessing (Laokoon 2. Capitel) erkannt und seitdem allgemein angenommen. Zu diesen drei Heroenbildern gesellt sich eine Heroine, nämlich Europa auf dem Stier, zugleich die einzige Statue eines Weibes von Pythagoras' Hand, von der wir Kunde besitzen. Den Reigen schliessen Athletensiegerstatuen, ihrer sieben an der Zahl, also mehr als die Hälfte aller Werke des Pythagoras, zugleich diejenigen, mit welchen er den grössten Ruhm erwarb. So befand sich unter ihnen die Statue eines Pankratiasten (Allkämpfers), mit welcher Pythagoras Myron überwand, und die Statue des Lokrers Euthymos, welche der wortkarge Pausanias als besonders sehenswerth unter den hunderten von Siegerstatuen in Olympia hervorhebt.

Wenn wir nun diese Werke überblicken, und wenn wir zugleich erfahren, dass Pythagoras nur in Erz, nicht auch in Marmor und in Goldelfenbein gearbeitet habe, so erscheint der Kreis seiner Kunst in jeder Weise bedeutend beschränkter, als der des Kalamis. Und so wie bei Kalamis' Werken der Eindruck der Vielseitigkeit und Mannigfaltigkeit wächst, je genauer man die Liste seiner Werke betrachtet, so nimmt der Eindruck von der Beschränktheit des Kunstkreises bei Pythagoras zu, je specieller wir auf die uns von ihm bekannten Werke eingehn. Dass die Darstellung ruhiger Götterhoheit nicht seine Sache war, ergiebt sich mit zweifelloser Gewissheit aus dem, was oben bereits erinnert ist; dass die Statuen des Pythagoras Götter darstellen, ist offenbar das Secundäre, das Hauptgewicht fällt auf die Darstellung der bewegten Handlung. Ebenso bei den Heroenbilder, unter denen wir den Perseus, dessen Situation nicht angegeben ist, ohne Furcht vor grossem Widerspruch als den Sieger der Medusa, wahrscheinlich mit ihrem abgehauenen Kopfe davoneilend betrachten. So wenig wie ruhige Götterhoheit scheint zarte Frauenschönheit Sache des Pythagoras gewesen zu sein; es kann Zufall sein, dass wir nur die eine Europa von ihm kennen, aber es wäre ein merkwürdiger, falls Pythagoras in der Darstellung von Frauen wirklich bedeutend

gewesen wäre; Europa aber auf dem Stier, d. h. von dem in einen Stier verwandelten Zeus wahrscheinlich im schnellen Laufe entführt, stellt uns wieder eine bewegte Handlung vor die Augen, die sich den übrigen, die wir schon kennen, vollkommen anreiht. Was nun endlich die Athletenstatuen anlangt, so muss darauf aufmerksam gemacht werden, dass dieselben nicht sowohl porträtähnlich, was das Gesicht anlangt, gebildet wurden, als es vielmehr die Aufgabe des Künstlers war, in ihnen die Kampfart, in welcher sie gesiegt, und die eigenthümlichen Wendungen im Kampfe, durch welche sie sich hervorgethan hatten, in mannigfaltig bewegten Stellungen zur Anschauung zu bringen. Dies festgehalten werden wir begreifen, wie schöne Gelegenheit sich dem Pythagoras bot, in den von ihm gegossenen Statuen von Läufern, Waffenläufern, Faustkämpfern, Pankratiasten, Ringern, Wagenrennern die höchste Mannigfaltigkeit der Stellungen und Situationen zur Anschauung und dasjenige zur Geltung zu bringen, was ihn, wie wir sehn werden, unter Anderem auszeichnete, fein beobachtete Bewegung. Erhalten ist uns von Pythagoras' Werken direct keines, von Nachbildungen seines Hinkenden in ein paar Gemmen werden wir am Schlusse reden. Wenden wir uns zunächst zu den Urteilen der Alten über diesen Künstler, um zu sehn, inwiefern dieselben das Bild von seinem Kunstcharakter, das wir uns unfehlbar bereits aus seinen Werken abgezogen haben, bestätigen oder modificiren.

Pausanias begnügt sich in seiner gewöhnlichen Weise mit einem ganz allgemeinen Urteil, Pythagoras, sagt er, ist ein besonders tüchtiger Bildgiesser, und lobt, wie schon erwähnt, besonders seine Statue des Euthymos. Die grosse Tüchtigkeit des Pythagoras ergiebt sich denn auch aus seinem Siege über Myron, dessen ganze Bedeutung wir erst bei der Besprechung Myron's werden schätzen lernen. Sehr speciell dagegen ist Plinius' Urteil, jedoch bietet es dem Verständniss keinerlei Schwierigkeiten; Plinius sagt aus, Pythagoras habe zuerst Sehnen und Adern ausgedrückt und das Haar sorgfältiger gebildet. Dies „zuerst" haben wir so zu fassen wie in den meisten Fällen, wo es gebraucht wird, selten, vielleicht nie, dürfen wir es wörtlich nehmen und auf wirkliche allererste Erfindung oder Anwendung eines Neuen beziehn; meistens gilt der Ausdruck nur der ersten principiellen und durchgeführten Anwendung einer Neuerung, und nicht selten dürfen wir das Wort dahin verstehn, dass eine Neuerung bei dem und dem Künstler zuerst bemerkt und von der Kunstgeschichte beachtet wird. So auch hier; bei den äginetischen Giebelstatuen, die unbedingt lange vor Pythagoras gemacht sind, sind Sehnen und Adern auf's Sorgfältigste ausgedrückt; Tempelgiebelgruppen aber fanden im Alterthum als, wenngleich im höchsten Sinne, decorative Sculpturen nirgend die Beachtung, wurden nie so sehr im Detail betrachtet wie einzelne, der Beschauung in grösserer Nähe ausgesetzte, durchaus selbständige Werke. Deswegen werden wir den Bericht, dass Pythagoras Sehnen und Adern zuerst sorgfältiger ausgedrückt habe, dahin verstehn müssen, dass an seinen Werken diese feine Behandlung der Fläche zuerst so fühlbar in Einzelwerken hervortrat, dass die Kunstgeschichte davon Notiz nahm. Was aber die Darstellung von Sehnen und Adern anlangt, so trägt dieselbe zunächst zum lebendigen Naturalismus der Statuen wesentlich bei, die Darstellung der Sehnen aber, welche nur an den Extremitäten, und zwar an den Gelenken zur Geltung kommen kann, befördert den Naturalismus der Bewegung der Glieder, oder macht die Bewegungen erst

völlig naturwahr. Wie vortrefflich ordnet sich nun dieser Zug, der scheinbar nur einer feinen Detailbildung überhaupt zu gelten scheint, wie etwa die weitere Ausbildung des Haares, dem Bilde ein, das wir uns aus den Werken des Künstlers gemacht haben, in welchem Pythagoras als Meister lebendiger Bewegungen, erregter Situationen erscheint. Und dies Bild wird vollendet durch das am tiefsten greifende Urteil über Pythagoras, welches Diogenes von Laerte (Pyth. 25) uns bewahrt hat: Pythagoras sei zuerst auf Rhythmus und Symmetrie bedacht gewesen. Allerdings muss dies Urteil erst erklärt werden, doch werden dazu wenige Worte genügen.

Metrum heisst Mass und bedeutet das absolute Mass der Theile eines Ganzen in Rede und Bild, abgesehn von aller Bewegung; Symmetrie heisst folglich die Übereinstimmung des Masses aller Theile, aus denen eine Composition besteht, mit einander und mit dem Ganzen, Ebenmass, Gleichmass. Rhythmus aber bezeichnet die Bewegung innerhalb eines organisch gegliederten Ganzen, die „Composition der Bewegung“, wie Platon sehr richtig definirt (*τῇ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἴη.* Legg. 665, a). So ist in der Poesie Metrum, Symmetrie das den Versen in ihren Theilen zu Grunde liegende Mass (Versfüsse: Iambus, Daktylus u. s. w.), der Rhythmus aber liegt in der verschieden bewegten Zusammensetzung dieser Masstheile, sei es z. B. zum daktylischen Hexameter, oder zum Pentameter, oder zu den verschiedenen Combinationen in den Chorstrophen der antiken Tragödie; in der Musik ist Metrum Takt, $^4/_4$, $^3/_4$, $^6/_8$ u. s. w., der Rhythmus aber liegt in dem Bau der musikalischen Periode; in der bildenden Kunst endlich bezeichnet Symmetrie das übereinstimmende Mass aller Körpertheile, das Verhältniss des Kopfes zum Körper, der Arme zum Rumpf u. s. w. Rhythmus aber, oder die Composition der Bewegung ist die *übereinstimmende Darstellung, die Durchführung einer Bewegung an allen bewegenden und bewegten Theilen des Körpers.* Dem Pythagoras also spricht Diogenes zu, dass er der Erste gewesen, der auf Symmetrie und Rhythmus bedacht gewesen, der Rythmus und Symmetrie mit grösserem Fleisse *angestrebt* habe; dass er auf diesem Gebiete das Höchste geleistet habe, sagt der alte Zeuge nicht, was Myron's wegen wohl zu merken ist. Jeder Leser sieht ein, dass dies Urteil unsere Vorstellung von Pythagoras vollendet; er ist der Künstler, welcher von feiner Naturbeobachtung und Naturnachahmung in der Darstellung des menschlichen Körpers ausging, der diese feine Naturbeobachtung in sorgfältiger Detailbildung der Flächen des Körpers, noch mehr aber in der Wahrnehmung der richtigen Proportionen und in derjenigen des durchgeführten Rhythmus lebendiger Bewegungen zur Geltung brachte. Pythagoras bildet also einen Gegensatz zu Kalamis, aber zugleich liefert er die glücklichste Ergänzung; dort feiner seelischer Ausdruck, das Streben nach dem Geistigen, nach Würde und Anstand in ruhigen Stellungen bei einer noch zurückstehenden Behandlung des nackten menschlichen Körpers, hier eine feine Durcharbeitung eben des Körperlichen als eines bewegten, lebensvollen Organismus bei geringer Entwickelung des Geistigen und Innerlichen. Denn wenn auch Pythagoras Gegenstände behandelt hat, bei welchen füglich das Seelische im Menschen, Gefühl und Leidenschaft zur Darstellung kommen *konnte*, so wird nirgend gesagt, das dies Geistige wirklich zur Darstellung gekommen sei. Dass lebhafte und mannigfaltige, feinabgewogene, leidenschaftliche Bewegung dargestellt werden könne, ohne dass die der körperlichen Bewegtheit entsprechende Erregtheit des Ge-

müths und der Leidenschaft zum Vortrag gelange, wird Niemand bezweifeln, der sich der Ägineten erinnert. Mag Pythagoras eine Stufe höher gestanden haben als der Meister der Ägineten, was wir z. B. aus seiner vollendeteren Bildung des Haupthaars schliessen mögen, dasselbe Kunstprincip, das Kunstprincip des reinen, gesunden, kräftigen Naturalismus ohne alle Idealität vertritt Pythagoras ohne allen Zweifel. Werfen wir nun schliesslich noch einen Blick auf die Gemmen, in denen wir Nachbildungen seines einen Meisterwerkes, des hinkenden Philoktet erkennen dürfen. Es sind ihrer zwei, eine im berliner Museum (Fig. 32. rechts), eine andere (das. links), was den Rhythmus anlangt, weit vorzüglichere im Privatbesitz der Frau Mertens Schaaffhausen in Bonn, und von mir zuerst herausgegeben (Gall. her. Bildw. Taf. 24, Nr. 13.). In der berliner Gemme sehn wir Philoktet, welcher, Bogen und Köcher in der Linken, vorsichtig einherscheitet, indem er, um den wunden, mit einer Binde umwickelten Fuss leise anzusetzen, sich hinterwärts auf einen Stab stützt. Der schmerzvolle Gang und die Vorsicht im Ansetzen des schlimmen Fusses sind gut wiedergegeben; ungleich vorzüglicher aber ist dies der Fall bei der bonner Gemme, und ich glaube sagen zu dürfen, dass auch bei ihrer genauen Betrachtung die Leser den Schmerz in dem vorgesetzten wunden Fusse mit empfinden werden. Dieser Eindruck wird besonders dadurch erreicht, dass der Körper etwas mehr vorgebeugt erscheint als in der berliner Gemme, und auf dem gesunden Fusse elastischer getragen wird, während der Held sich durch zwei Stützen im Gleichgewicht hält. Während in der berliner Gemme durch den Rhythmus der Bewegung auch ein vorsichtig leises Heranschleichen an Etwas ausgedrückt sein könnte, ist in dem bonner Stein diese Unklarheit durchaus vermieden und der Rhythmus des Hinkens in der feinsten Weise beobachtet.




Fig. 32. Der hinkende Philoktet nach Pythagoras von Rhegion.

Myron von Eleutherä in Böotien[82]) nach Plinius, wird von Pausanias Athener genannt, was wohl nicht allein dadurch zu erklären ist, dass jene böotische Grenzstadt sich Athen politisch anschloss, sondern auch dadurch, dass Myron allem Anschein nach den grössten Theil seines Lebens in Athen wirkte, wie denn auch seine Schule sich in Athen fand, und wie er auf die attische Kunst neben Phidias den grössten Einfluss ausübte. Über seine Zeit haben wir direct nur die eine Angabe bei Plinius, der ihn in die 90. Olympiade versetzt; dass diese sicherlich unrichtig und zwar total unrichtig sei, ergiebt sich aus seiner schon berührten Rivalität mit Pythagoras. Setzt man auch den Wettkampf mit jenem in Pythagoras' späteste und in Myron's früheste Zeit, so kommt man immer höchstens auf den Anfang der 80er Olympiaden, so dass Myron um 90 allenfalls als hochbetagter Greis noch gelebt haben kann, während man ein solches Datum doch gewiss nicht zur einheitlichen Zeitbestimmung eines Künstlerlebens benutzen darf. Myron's Blüthe muss vielmehr in das Ende der 70er und die erste Hälfte der 80er Oll. fallen, und er ist ein älterer Zeitgenosse des Phidias, dessen Mitschüler bei Agelades er wie Polyklet war.

Myron's Werke fallen unter fünf Classen. Erstens Götterbilder, unter ihnen ein Holzbild der Hekate für Ägina, das vorletzte, von dem wir Kunde besitzen; ferner

zweimal Apollon, in welchen Situationen ist unbekannt, einmal Dionysos, sodann eine Gruppe von Zeus, Athene und Herakles im Heretempel auf Samos, und eine andere Gruppe der Athene, welche die Doppelflöte wegwarf, weil ihr Spiel das Gesicht verzerrt und Marsyas[83]), der zu seinem Unheil diese Flöten aufnahm, mit denen gegen Apollon's Leierspiel kämpfend er unterlag und furchtbar gestraft, nämlich lebendig geschunden wurde, endlich Nike auf einem Stier sitzend. Zweitens Heroenbilder, nämlich ausser dem eben erwähnten noch zweimal Herakles in unbekannter Situation, Perseus als Sieger der Medusa, den auch Pythagoras gebildet hatte, und den attischen Stammhelden Erechtheus, dessen Bild Pausanias sehr hoch stellt. Drittens Athletenbilder, d. h. Siegerstatuen für Olympia, von denen uns sechs namhaft gemacht werden, während Plinius deren noch mehre im Allgemeinen anführt. Unter diesen war der Läufer Ladas, von dem wir weiter unten genauer sprechen, und zu diesen mag man auch den berühmten Diskoswerfer rechnen, von dem wir Copien besitzen, nur dass derselbe nicht das Bild eines bestimmten Athleten und Siegers, sondern eine frei erfundene Darstellung des bedeutendsten Actes des Diskoswurfs ist, also ein Genrebild aus athletischem Kreise, etwa der Art, wie moderne Künstler Kegelschieber gemalt haben. An diese Statue reiht sich, die vierte Classe vertretend, das erste eigentliche Genrebild, d. h. das erste Charakterbild aus dem wirklichen Leben an, eine betrunkene alte Frau, die sich in Smyrna befand, und von der wir uns nach Anleitung einer vortrefflichen Statue im capitolinischen Museum (Mus. Capitol. 3, 37) eine Vorstellung bilden können, nur dass wir nicht glauben dürfen, in derselben eine Nachbildung des myronischen Werkes zu besitzen. Dies ist wenigstens unerwiesen und wohl auch unerweislich, obgleich die Statue dem Kunstgeiste Myron's wohl entsprechend ist. Endlich fünftens Thiere, unter ihnen die hochberühmte Kuh, von der wir schon als Kinder hören, vier Stiere, ein Hund und endlich Seedrachen, Seeungeheuer (pristae), also Fabelthiere, der Phantasie des Künstlers allein entsprungen.

Das Material dieser Werke ist durchweg Erz, nur eines derselben, die Hekate, war von Holz, und eines, das alte Weib in Smyrna, von Marmor; ausserdem ciselirte Myron auch in Silber.

Von Seiten der Technik also erscheint Myron nicht so vielseitig wie Kalamis; es mag sein, dass er auch noch ein zweites und drittes Mal in Marmor gearbeitet hat, ohne dass wir es wissen, aber das ist gewiss, dass er dem Erz unbedingt den Vorzug gab. Schon dies ist für seinen Kunstcharakter bezeichnend, denn wir können behaupten, dass alle Künstler, welche überwiegend in Erz gearbeitet haben, mehr dem Naturalismus und der Schönheit und Bedeutsamkeit der körperlichen Form zugewandt waren, während die ideal schaffenden, diejenigen, welche ihr Hauptstreben auf Darstellung des Geistigen in den Körperformen richteten, entweder Goldelfenbein oder Marmor vorzogen. Es liegt das, wie an einem anderen Orte weiter dargethan werden soll, darin, dass das Erz eine schärfere, der Marmor eine zartere Behandlung zulässt. Demgemäss finden wir durch die ganze Kunstgeschichte das Erz von den dorischen Künstlern, den Marmor von den attischen vorgezogen, wenigstens von den Attikern, welche die geistig ideale Richtung der Kunst, die Attika eigen ist, vertreten. Gegenüber dieser geringen Vielseitigkeit in der Technik erscheint nun in Myron's Werken eine grosse Mannigfaltigkeit der Gegenstände; diese Mannigfaltigkeit

müssen und wollen wir anerkennen, dennoch aber dürfen wir nicht verschweigen, dass der Eindruck von derselben abnimmt, je genauer wir die Werke und die Berichte der Alten über dieselben betrachten. Von den Götterbildern Myron's wird keines mit besonderem Lob erwähnt[84]); die Darstellung der Götterhoheit scheint sein Feld so wenig gewesen zu sein, wie das des Pythagoras, sicher leistete er auf demselben nichts Hervorragendes; auch zarte Frauenschönheit scheint er so wenig dargestellt zu haben, wie sein Nebenbuhler aus Rhegion, denn wie jener nur die eine Europa, hat Myron nur die eine Nike, und bei beiden Künstlern sitzen diese Gestalten auf Stieren, so dass wir dort wie hier, und hier bei Myron, dem berühmten Thierbildner noch mehr als bei Pythagoras, annehmen können, dass das tragende Thier dem Künstler wichtiger war als die Reiterin. Dass Herakles, man mag ihn fassen wie man will, sich den athletischen Gestalten nähert, ist so unbestreitbar, wie dass in ihm kein hervorragendes geistiges Element liegt, durch welches er charakterisirt würde; sondern er ist der Heros körperlicher Tüchtigkeit; auch im Perseus, dem Medusensieger, kommt es mehr auf die Darstellung körperlicher Kraft und Gewandtheit, als auf fein aufgefasste geistige Stimmung, wie z. B. bei Achill, an. Von allen Heroenbildern Myron's erhält nur der eine Erechtheus ein Lob, welches wir freilich nicht controliren und auf einen bestimmten Vorzug beziehen können. Dagegen ruht Myron's Grösse auf den Athletenbildern und den Thieren, und der Läufer Ladas, der Diskoswerfer und die Kuh sind die eigentlichen Pfeiler seines Ruhmes.

Aus dem Gesagten werden wir folgern, dass das Geistige in der Kunst, welches die Körperformen zu Trägern des seelischen Ausdrucks macht, jenes Geistige, das wir zuerst bei Kalamis fanden, und in welches die hervorragenden Meister der attischen Schulen den Schwerpunkt ihres Schaffens legten, nicht Myron's Sache war. Diese unsere Schlussfolgerung wird uns vollkommen und sehr nachdrücklich von Plinius bestätigt, welcher sagt, Myron, auf's äusserste auf die Darstellung des Leiblichen bedacht, habe die Bewegungen des Geistigen nicht ausgedrückt (corporum tenus curiosus *animi sensus non expressit*). Wenn aber nun die Idealbildnerei auf der Darstellung eines innerlich, im Geiste Erschauten und Empfundenen in vollendet entsprechender Form beruht, und die Form wesentlich nur zur Trägerin des Inneren, Seelischen und Geistigen im Menschen macht, so darf man, ohne mit dem Worte zu spielen, Myron nicht Idealbildner nennen, nicht um dessentwillen, dass er als attischer Künstler erscheint, den Hauptcharakter der attischen Kunst, wie sie Phidias und die Seinen ausprägten, den Idealismus oder eine ideale Tendenz in Myron's Werken nachweisen wollen. Denn nicht jede Abstraction von der realen Einzelerscheinung des wirklichen Lebens führt zum Ideal; derjenige Künstler, welcher den Realismus, die Wiedergabe der platten Wirklichkeit mit all' ihrem Zufälligen verschmäht, wird dadurch noch lange nicht Idealbildner, sondern er erhebt sich zunächst zum Naturalismus, zur Naturwahrheit, d. h. zur Darstellung der Natur in ihren wesentlichen, bedingenden, bleibenden Elementen. So in jeder bildenden Kunst; wenn aber für den Bildhauer der nackte menschliche und der thierische Körper den Gegenstand der Darstellung bildet, so liegt für ihn der Naturalismus im Gegensatze zum Realismus darin, dass er, alle Mängel und Zufälligkeiten, welche das normale Wesen verhüllen und beeinträchtigen, die Mängel und Zufälligkeiten, durch welche Individuen von Individuen sich unterscheiden, vermeidend, den

Körper in seiner ungetrübten Wesenheit, in der ganzen Entfaltung seines lebendigen Organismus bildet. Und dies, grade dies und nichts Anderes hat Myron gethan, im höchsten Grade von Vollendung. Dahin lauten die directen und indirecten Urteile der Alten, und das finden wir in dem einen Werke des Meisters wieder, welches gute Copien uns specieller zu beurteilen erlauben. — Prüfen wir zuerst die Urteile und Aussagen der Alten. Auf Myron's Kuh besitzen wir 36 Epigramme, aus denen wir für die Stellung, in welcher der Künstler das Thier gebildet hatte, fast Nichts entnehmen können, die aber alle darauf hinauslaufen, seine hohe Naturwahrheit und Lebendigkeit hervorzuheben, und die in verschiedenen Variationen die Möglichkeit der Verwechselung mit der Wirklichkeit nicht genug zu preisen wissen. So verschieden aber auch diese witzigen Einfälle gestaltet sind, eine Vorstellung klingt durch alle hindurch, ja ein Wort kehrt in mehren wieder, und dies Wort ist: lebendig, beseelt. Und dieses selbe Wort gebraucht Properz von den ehernen Stieren des Myron, die in Rom aufgestellt waren, mit demselben Worte wird in einem Epigramme die Statue des Läufers Ladas angeredet, von der sogleich das Nähere, und es ist nur eine weitere Ausführung desselben Urteils, wenn es bei Petronius heisst, Myron habe die Seele der Menschen und Thiere in's Erz eingeschlossen, denn das Wort, welches hier gebraucht ist, *anima*, bezeichnet das physische, animalische Leben im Gegensatze zum *animus*, dem geistigen Leben, welches Plinius dem Myron abspricht.

Suchen wir zu erfassen, worin dies specifisch Lebendige der myronischen Statuen lag. Leben ist Bewegung, wo wir Bewegung sehn, empfangen wir den Eindruck von Leben. Nun sind am menschlichen Körper die Glieder, Arme und Beine allerdings das eigentliche Bewegende, die Träger und Darsteller der Bewegung im Kunstwerke, aber die Bewegung ist nicht auf die Glieder beschränkt, sondern sie reflectirt sich in dem wesentlich bewegten, in dem Rumpfe, welcher den eigentlichen Sitz des Lebens, Herz und Lungen, umschliesst, und in dem Kopf, von dem das Wollen und Bewusstsein der Bewegung ausgeht, und dem Gesicht, auf dem eben dies Wollen und Bewusstsein sich spiegelt, durch welches dasselbe Ausdruck gewinnt. Der Eindruck von Lebendigkeit, den wir von einer Statue empfangen, wird also von der Darstellung der Bewegung nicht allein in den Gliedern, nicht allein in den Stellungen des Rumpfes abhangen, sondern davon, dass der Reflex der Gliederbewegungen auf die inneren Theile, auf Herz und Lungen und auf das Antlitz beobachtet werde. Je heftiger die Bewegung, desto stärker der Pulsschlag, desto lebhafter der Athmungsprocess, der die Brust und den Leib hebt und senkt, der den Mund öffnet, die Nüstern bläht, desto gespannter der Ausdruck der Thätigkeit im Antlitz. Man werfe nur noch einen Blick auf die äginetischen Giebelstatuen, sie athmen nicht und ihre Gesichter sind ohne Ausdruck, deswegen leben sie nicht, und würden nicht leben, wenn sie auch noch viel heftiger bewegt wären, wenn der Rhythmus ihrer Bewegungen auch noch feiner durchgebildet wäre, wie etwa in den Werken des Pythagoras. Und eben die Darstellung der Reflexe der Gliederbewegungen auf die inneren Theile und das Gesicht scheint es gewesen zu sein, wodurch Myron seine Werke lebendig erscheinen machte. Dafür bietet sich als erstes Zeugniss die Schilderung der Statue des Läufers Ladas[85]). Dieser Ladas war ein lakedämonischer Wettläufer, welcher sich bei einem Doppellaufe (Dolichos) in Olympia derart überanstrengte, dass

dass er als Sieger todt zusammenbrach. Wie hatte ihn Myron gebildet: im Momente der höchsten Anstrengung des Laufes, so als wolle er von der Basis springen und den Siegerkranz ergreifen, so, als ob der letzte Athem aus den leeren Lungen auf seinen Lippen schwebe. Man erfasse diese kurze Andeutung des Epigrammes wohl; nicht sowohl auf die Bildung der Lippen, oder wenigstens nicht allein auf die Bildung der Lippen kommt es bei ihm an, natürlich mussten diese geöffnet sein, als hauchte der Mund mit Gewalt aus, sondern vielmehr auf den anderen Theil der Beschreibung, dass der Athem aus den leeren Lungen auf die Lippen gedrängt sei. Dies zeichnet den Zustand, den wir: ausser Athem sein nennen, wo die Weichen einsinken, die Brust sich senkt, der Mund wie nach Luft schnappend geöffnet ist. Und eben diese Darstellung der höchsten Energie im Athmungsprocess ist es, wodurch Myron's Ladas lebendig erschien, derentwillen er mit „athmender, lebender Ladas" (*ἔμπνοε Λάδα*) angeredet wird, durch welche die Bewegung der Glieder im Laufe erst ihre eigentliche Bedeutung erhielt. Wie die anderen Theile des Gesichtes gebildet waren, wissen wir nicht, an dem Kopfe des Ladas können wir also die oben angedeuteten Züge von Lebendigkeit nicht verfolgen, durch ihn nicht das Lob controliren, welches ein ungewisser römischer Schriftsteller (Auctor ad Herenn. 4, 6) den Köpfen der myronischen Werke wie den Rümpfen der polykletischen und den Armen der praxitelischen ertheilt.

Vielleicht ist dies dagegen an dem zweiten Hauptwerke des Myron, dem Diskoswerfer[86]) der Fall, von dem die beiliegende Tafel eine Abbildung enthält. Über die von Lukian (Philops. 18) kurz aber richtig charakterisirte, als höchstes Muster des *distortum* und *elaboratum* von Quintil. 2, 13, 8 gepriesene Stellung oder Action der Statue müssen hier wenige Andeutungen genügen. Es galt beim Diskoswurf, eine ca. 8 Pfund schwere metallne Scheibe in hohem Bogen möglichst weit fortzuschleudern. Zu dem Zwecke wurde dieselbe zunächst nach vorn im gestreckten Arm erhoben, sodann nach hinten hoch hinausgeschwungen, um aus dieser Lage mit der ganzen Wucht des auf's höchste angespannten Armes nach vorn abgeschleudert zu werden. Unsere Statue zeigt den Diskoswerfer im Momente der höchsten Anspannung, in dem Momente, wo die Kräfte einerseits der nach hinten geschwungenen Scheibe, andererseits des nach vorn schwingenden Armes im schärfsten Conflict sind, in jenem Momente der Ruhe, welcher zwischen zweien entgegengesetzten Bewegungen in der Mitte liegt. Diese Wahl des prägnantesten Augenblickes, diese Darstellung des Momentanen, in dem sich Vergangenheit und Zukunft berühren, diese Kühnheit der höchsten und äussersten Bewegung, deren der menschliche Körper in dieser Richtung fähig ist, bildet die eine Seite dessen, was die Bewunderung schon der Alten erregte und fortfährt die unsere zu erregen; das ist das distortum Quintilian's. Die andere Seite ist die wunderbare Durchführung der Bewegung und des Widerspiels der Kräfte, der vollendete Rhythmus, welcher den ganzen Körper durchdringt, und unter dem elaboratum Quintilian's zu verstehn ist. Im Augenblick, wo der Diskos nach hinten hinausgeschwungen wurde, ist der Jüngling mit dem bis dahin zurückstehenden rechten Fusse vorgetreten, welcher jetzt allein das ganze Gewicht des Körpers trägt, und deswegen mit energisch gekrümmten Zehen sich gleichsam in den Boden einbohrt; der andere Fuss ist unthätig, er wird nachgeschleift, um im Momente des Abwurfs vorzutreten und seinerseits die Last des vornüberstürzenden Körpers

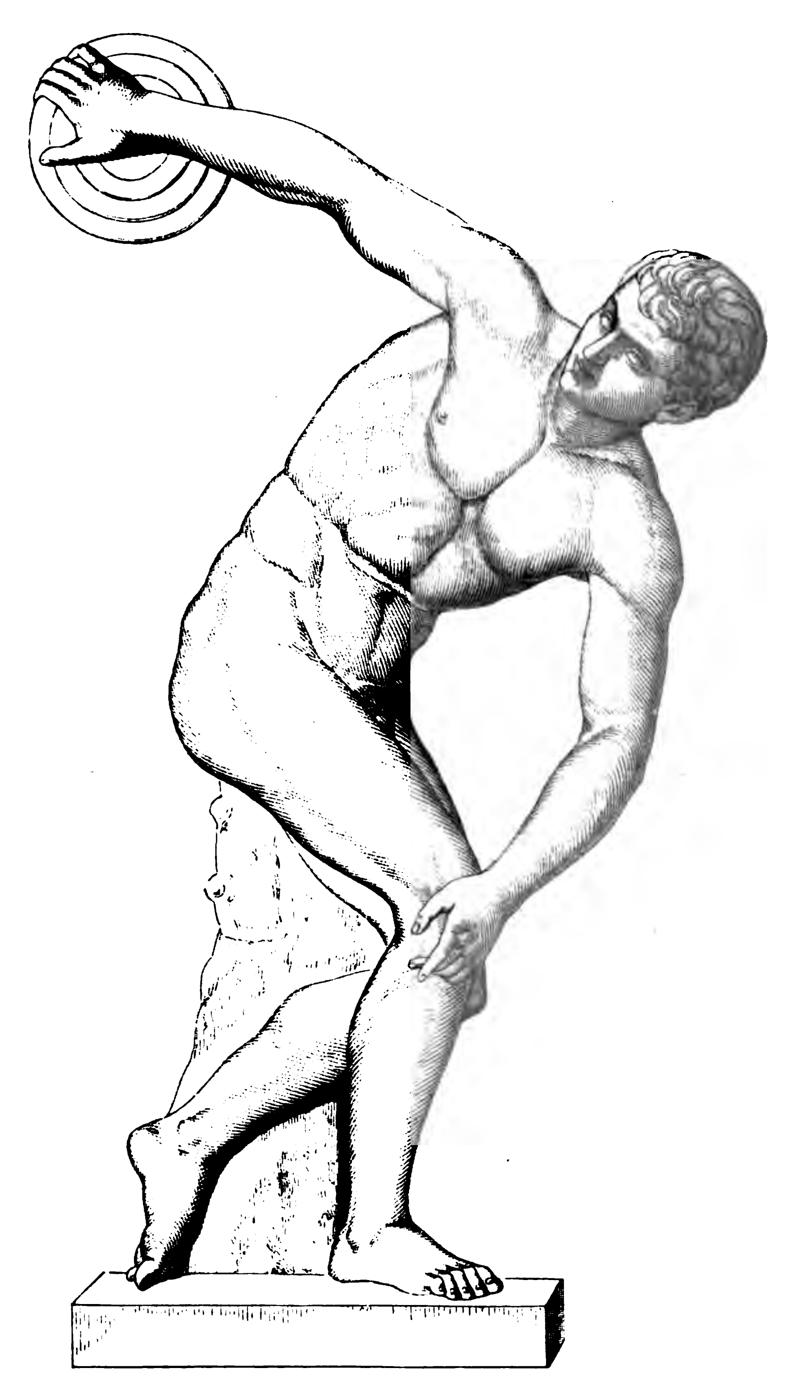


Fig. 33. Marmorcopie von Myron's Discobol im Palast Massimi alle colonne in Rom.

aufzunehmen; in dem hier dargestellten Momente muss dieser Fuss frei schweben, denn jedes Aufruhen desselben würde den Schwung der Bewegung hemmen, die nur deswegen so gewaltig sein kann, weil sie auf dem Schwerpunkt des rechten Fusses schwebt und balancirt. Die Wucht des zurückgeschwungenen Diskos hat den rechten Arm bis auf's äusserste gestreckt und den Oberkörper gebeugt und mit sich herumgerissen, so auch den Kopf, dessen Lage man ganz missverstehn würde, wenn man annähme, der Blick des Jünglings folge der Scheibe; dazu ist gar keine Zeit, dazu sind die Bewegungen viel zu schnell, hält der Werfer sein Geschoss nicht mit der nervigen Hand allein fest und in der rechten Richtung, so kann er diese auch nicht mehr durch ein Überblicken der Wurfebene corrigiren. Mit dem Oberkörper ist auch der linke Arm herumgerissen, dessen Hand sich auf den rechten Schenkel legt, um dem Rückschwunge seine Grenze zu ziehn und die Wucht des Wurfes durch Vermehrung des Haltes zu vergrössern. Der nächste Augenblick sieht den rechten Arm im grossen Kreisbogen herab und nach vorn fahren, der Diskos schwirrt dahin, der Oberkörper des Jünglings schnellt empor, der linke Arm verlässt seine Lage und streckt sich balancirend vor, und das linke vorgesetzte Bein stemmt sich der Vorwärtsbewegung des ganzen Körpers entgegen. — So ist die Stellung des Diskoswerfers auf's höchste energisch bewegt; dass aber die Statue uns lebendig dünkt, das liegt nicht allein in dieser energisch bewegten Stellung, nicht allein auch in dem durch jeden Muskel durchgeführten Rhythmus dieser Bewegung, sondern wesentlich wieder an dem Ausdruck der Function des Athems in Brust und Leib und in dem Ausdruck gespannter Energie im Kopfe. Der Diskoswerfer hat im Gegensatze zum Ladas voll eingeathmet, die Brust ist gehoben, der Leib energisch eingezogen, der Mund geschlossen ohne geknilfen zu sein; beim Abwurf wird der Athem plötzlich hervorbrechen, wie wir ihn bei Menschen hervorbrechen hören, welche mit grosser Anstrengung schwere Schläge führen. Aus Brust und Leib allein, wenn auch Arme und Beine fehlten, müssten wir auf gewaltsame Bewegung schliessen, wenngleich wir vielleicht die Art derselben nicht begriffen. Wie anders bei den Ägineten; fehlten an diesen Körpern Arme und Beine ganz, so würden wir nimmer sagen können, ob Brust und Leib einem Kämpfenden oder einem Gefallenen angehören. Und nun der Kopf. Es ist mit grossem Rechte darauf hingewiesen, dass derselbe wenig individualisirt sei, dass nicht seine Individualität uns fessele, eben so wenig spiegelt sich geistige Thätigkeit, Nachdenken, Begeisterung, Freude in diesem Gesicht. Aber es sind nicht allein die feinen attischen Züge dieses Antlitzes, die uns anziehn, es ist vor allem Energie in diesen Zügen, der Reflex der Bewegung des Körpers. Das Auge blickt nicht, denn es hat Nichts zu blicken, der Mund athmet nicht, denn der Athem wird angehalten, aber die Züge sind, was unsere Zeichnung leider nicht ganz wiedergiebt, so ruhig aufmerksam, haben bei aller Mässigung des Ausdrucks etwas so eigenthümlich Zusammengefasstes, wie wir es gewiss in nicht vielen antiken Köpfen wiederfinden, und wie es als Spiegel der kunstgemäss bewegten Handlung nicht feiner ersonnen werden könnte. Hierin also, in der Darstellung der Bewegung in Brust und Kopf, liegt dasjenige, wodurch Myron's Statuen lebendig wurden, und hierin werden wir denn auch die Hauptunterscheidung Myron's von Pythagoras zu suchen haben, der im Übrigen wie Myron Meister der Bewegungen, wie Myron auf den Rhythmus derselben bedacht war.

Aber freilich finden sich der Unterschiede noch mehr. Pythagoras bildet das Detail besonders fein aus, nicht allein die Adern und Sehnen, sondern auch das Haar; und grade von dem letzteren wird uns gesagt, dass Myron es kaum sorgfältiger dargestellt habe als das frühere Alterthum. Es ist schwer denkbar, dass Myron in diesem einen Punkte allein auf die Detailbildung weniger Werth gelegt habe, es muss uns diese Angabe dahin führen, anzunehmen, Myron habe, natürlich ohne die Richtigkeit des Details in Muskeln und Sehnen zu versäumen, auf dessen Hervorbildung im Einzelnen weniger Gewicht gelegt, dasselbe dem Ganzen und Wesentlichen mehr untergeordnet als Pythagoras, so dass bei des Letzteren Werken etwa wie bei dem Fig. 26. mitgetheilten Relief der Beschauer leichter auf Adern und Sehnen aufmerksam wurde, als bei Myron, dessen Werke im Ganzen und als Ganzes wirkten. Wir können das freilich nicht nachweisen, denn von Pythagoras haben wir keine Werke, von Myron nur Nachbildungen, bei denen Eigenthümlichkeiten am ersten verloren gehn, aber die Erwägung dessen, was das Alterthum bei dem einen und dem anderen Künstler hervorhebt, kann unser Urteil doch sicher leiten.

Überhaupt dürfen wir wohl hoffen, ein klares und in sich harmonisches Bild des grossen Künstlers vor uns zu haben, zu dessen Vollendung wir noch ein Urteil bei Plinius binzufügen. Der erste Theil desselben: Myron hat zuerst die Wahrheit vervielfältigt, d. h. mannigfachere Gestalten und verschiedenere Situationen als seine Vorgänger in lebensvoller Naturwahrheit ausgeprägt, bietet dem Verständniss keine Schwierigkeiten, wohl aber beurkunden diese Worte jenen Reichthum der Phantasie, der sich schon aus der grossen Zahl myronischer Werke, namentlich aber auch daraus ergiebt, dass er über die Darstellung des unmittelbar Erschauten hinausgehend, in den Seedrachen, die wir oben erwähnt haben, eine Classe jener Phantasiegestalten und Mischbildungen schafft, welche allein im Stande wären, unsere Bewunderung für die griechische Kunst bis zu einem hohen Grade zu steigern. Und zwar grade vermöge dessen, worin Myron gross war, vermöge des lebensvollen Naturalismus, welcher diese phantastischen Wesen so ausprägt, dass wir an die Möglichkeit ihrer Existenz glauben müssen und in ihnen gleichsam eine Fortsetzung der Schöpfungen der Natur erkennen. Worin nun aber speciell die Vorzüge der Seedrachen Myron's bestanden haben, wissen wir nicht, es muss uns daher genügen, in ihrem Vorhandensein unter seinen Werken ein neues Zeugniss für die Vielseitigkeit seines lebendigen Naturalismus zu finden. — Viel mehr Kopfbrechen hat der zweite Theil jenes Urteils des Plinius gemacht, welches sich dem eben beleuchteten unmittelbar anschliesst, und in welchem Myron in Bezug auf Rythmus über Polyklet erhoben wird. Es ist hier nicht der Ort, die Schwierigkeiten dieser Stelle und die Versuche zu deren Lösung darzulegen; ich habe dies an einem anderen Orte versucht[87]), und kann hier nur sagen, dass ich als das Endergebniss des Urteils betrachte: Myron hat die Naturwahrheit vermannigfacht und hat einen reicheren Rythmus gehabt als Polyklet. Dies ist vollständig richtig und hangt unter sich vollkommen zusammen, Myron schafft viele starkbewegte und mannigfache Gestalten aus verschiedenen Kreisen, Polyklet beinahe nur ruhig stehende und überwiegend ruhig stehende Jünglingsgestalten. Wenn aber Rhythmus die künstlerische Darstellung und Durchführung der Bewegung ist, wie sollte da Myron in seinen Werken nicht mannigfacheren Rhythmus als Polyklet gehabt haben! Ja kaum ein Künstler hatte reicheren und mannigfaltigeren Rhythmus; die Darstellung eines von allen metri-

schen Fesseln so freien Rhythmus, wie ihn der Diskobol uns zeigt, ist nächst der Darstellung des Lebens die grösste That Myron's und dasjenige, wodurch er seinerseits, wie Pythagoras durch die vollendete Naturwahrheit des Details und Kalamis durch die erste Ausprägung eines feinen seelischen Ausdrucks die höchste Vollendung der Kunst vorbereitet, die Kunst reif macht, fortan Trägerin der reinsten und höchsten geistigen und sittlichen Ideen in der vollkommenen Form zu sein.

Bevor wir jedoch die Bildkunst diese letzte Stufe ersteigen sehn, wenden wir noch einmal den Blick zu einer kurzen Übersicht des bisher durchmessenen Weges zurück. Wir haben in der Einleitung zum fünften Capitel die eben besprochene Zeit als diejenige der Ausbreitung und Ausbildung der Kunst bezeichnet, welche auf das früher betrachtete Zeitalter der Anfänge und Erfindungen gefolgt ist. Es werden nicht viele Worte nöthig sein, um diese Bezeichnung zu rechtfertigen. Alle technischen Erfindungen gehören dem früheren Zeitraume an, dem späteren blieb nur ihre Vervollkommnung und ihre ausgedehntere und kühnere Anwendung. Alle Gegenstände der bildenden Kunst, vom Götterbilde herab bis zur Darstellung der Thiere, denn auch diese findet sich unter den Werken des Dipoinos und Skyllis und ihrer Schüler, und mit Einschluss der wenigstens in den Kreis der Kunstübung aufgenommenen athletischen Siegerstatuen hatte ebenfalls die vorige Periode eingeführt, und auch hier blieb der zuletzt besprochenen nur die Entwickelung und Ausbildung. Endlich in Bezug auf die Locale der Kunstübung sahen wir in der vorigen Epoche die Kunst sich langsam von einzelnen Stätten grosser Erfindungen und erster Übung an andere Orte verbreiten, wo sie vielfach, wie in Argos, Sikyon, Athen eine handwerksmässig, zünftig geübte Kunst vorfand, während wir im Laufe der 60er und 70er Olympiaden, wenn wir die schriftlichen Nachrichten mit den Monumenten zusammenhalten, so ziemlich ganz Griechenland in den Kreis eines individuell entwickelten Kunstbetriebes aufgenommen finden. Die Grenzen der Ausbreitung der Kunst finden wir also am Schlusse unserer Periode technisch, gegenständlich, local ziemlich erreicht, der folgenden Zeit blieb wesentlich nur die Erhöhung der Thätigkeit und des Schaffens sowie die Vertiefung in sich selbst. — Suchen wir uns das Gesagte etwas genauer zu begründen. Von einer erneuten Aufzählung der Locale glaube ich absehn zu können, wir wenden demgemäss unsere Aufmerksamkeit zuerst der materiellen Technik zu. In Beziehung auf diese ragt besonders der Erzguss hervor, den die frühere Zeit nur zu einzelnen Figuren in Lebensgrösse und von ruhiger Haltung zu verwenden weiss, während ihn die Kunst der 60er und 70er Olympiaden auf Kolosse, auf ausgedehnte Gruppen und auf Werke von der complicirten Stellung des myronischen Ladas und Diskoswerfers anwendet, und dadurch ihre technische Meisterschaft auf diesem Gebiete bekundet. Gegen diese wachsende neuere Technik tritt die älteste der Holzschnitzerei so sehr in den Hintergrund, dass wir sie bei den Künstlern der 60er und 70er Olympiaden nur noch einzeln und zwar fast zuletzt angewendet sahen; auch die Goldelfenbeinbildnerei, die wir aus der Verbindung der Metallarbeit mit der Holzschnitzerei hervorgehn sahen, wird in diesem Zeitraume weit weniger betrieben als im vorhergehenden, welchem ihre Erfindung und im folgenden, welchem ihre Vollendung angehört. Nur die Marmorsculptur erhält sich neben dem

Erzguss in ausgedehnterer Anwendung, und Werke, wie die äginetischen Giebelstatuen, um nur diese zu nennen, beweisen, dass auch die Bearbeitung des Marmors äusserlich zu vollständiger Meisterschaft gelangte. Hand in Hand mit der fortschreitenden Ausbildung der materiellen Technik und mit der zunehmenden Leichtigkeit in Überwindung der materiellen Schwierigkeiten geht das Streben nach Vollendung der Form, an der alle Künstler dieses Zeitraums, jeder auf seine Weise, betheiligt sind, ein Streben, welches bei aller Energie, welche uns in dem raschen Fortschritt des kurzen Zeitraums entgegentritt, doch nirgend zu Übereilung und Überstürzung treibt, sondern von der echt griechischen Masshaltung gezügelt, jene hohe Solidität der Arbeit, jenen Fleiss hervortreten lässt, der den Werken noch in unseren verwöhnten Augen wie in denen der späten antiken Kunstkritiker einen Reiz verleiht, dem sich kein nur irgend mit Kunstgefühl begabter Mensch entziehn kann.

Gehn wir über zur Betrachtung der Gegenstände. Völlig Neues wird auch hier nicht eingeführt, es sei denn, dass man die Seedrachen Myron's geltend machen wollte, und doch sind die Unterschiede gegen den früheren Zeitraum sehr bedeutend und sehr fühlbar. Sowie die statuarische Kunst am Götterbilde begonnen hatte, so fanden wir dieselbe in der vorigen Periode auch fast allein auf das Götterbild beschränkt, nur ganz einzelne Künstlerporträts und ebenso nur verhältnissmässig wenige Athletenbilder reihen sich in statuarischer Ausführung den Götterbildern an, die Heroenkreise namentlich sind noch auf das Relief beschränkt, und die Thierbildungen sind noch nicht zu selbständigen Aufgaben der Kunst geworden. In dem zuletzt besprochenen Zeitraum dagegen finden wir die statuarische Kunst auf alle Objecte ausgedehnt, neben den Göttern treten Heroen, Menschen, Thiere in freien Rundbildern und Rundbildergruppen auf, ja die statuarische Ausführung scheint grade in dieser Zeit die Reliefbildnerei in den Hintergrund gedrängt zu haben. Je mehr nun grade das Götterbild als der älteste, typisch gewordene Gegenstand der Kunst dem Herkommen, als Gegenstand der Verehrung religiöser Befangenheit Raum liess und Macht gab über den freischaffenden Genius des einzelnen Künstlers, desto befreiender für die Kunst musste es sein, als sie sich mit ihrer Haupttechnik, der Darstellung der Statue und der Statuengruppe in Kreise wendete, bei denen von priesterlicher Satzung, religiöser Scheu, künstlerischem Herkommen und populärem Vorurteil entweder gar nicht, wie bei Menschen und Thieren, oder doch in weit geringerem Masse die Rede ist wie bei den Heroen. Es ist so oft gesagt und auch wohl in unseren Betrachtungen genugsam hervorgehoben worden, dass die Kunst am älteren Götterbilde zunächst nur materiell erstarkt, an der Darstellung der Thiere und Menschen aber zur Freiheit und zum Individualismus sich erhebt, dass Ursache vorliegt, nach der Wiederholung dieses Satzes auch noch darauf hinzuweisen, wie die zur Freiheit durchgedrungene Kunst sich alsbald in ihrem Sinne auch des Götterbildes bemächtigt; wie Pythagoras sicher in seinem Schlangentödter Apollon, vielleicht auch in dem kitharspielenden, Myron wenigstens sicher in seiner die Flöten wegwerfenden Athene Götterbilder schafft, die nicht Tempelbilder und überhaupt ausser allem directen Zusammenhang mit dem Cultus waren, sondern die in freihandelnder Thätigkeit so auftraten, wie man bis dahin nur Heroen zu bilden gewagt hatte. Wenn etwas, so bezeichnet dieses die Sprengung dessen, was man die hieratischen Bande der Kunst genannt hat, der Fesseln und Hemmungen, die von Seiten der Religion direct oder

indirect der Entwickelung der Kunst angelegt waren. Was aber die Gegenstände auf dem Gebiete des realen Lebens betrifft, so finden wir in dem älteren Zeitraum durchaus nur das Porträt und die Darstellung des Individuums, mag auch auf die Gesichtsähnlichkeit geringes Gewicht gelegt werden und der Individualismus wenig ausgebildet gewesen sein; erst die Meister, welche wir am Schlusse unserer Periode als Bahnbrecher der neuen Zeit auftreten sehn, namentlich aber Myron dringt auf diesem Gebiete von der Darstellung des Individuums zu derjenigen des Wesens in seiner allgemeinen Geltung und in seiner höheren Bedeutung sowie zur Schöpfung des Charakterbildes durch. Die Thatsache, dass Myron in der betrunkenen alten Frau das erste Genrebild hinstellt, und zwar ein Genrebild, bei dem es durchaus nicht auf Formenschönheit, sondern nur auf Charakterdarstellung ankommen konnte, beweist uns wiederum, dass die Kunst zu individueller Freiheit gelangt und sich der Beherrschung ihrer Mittel bewusst geworden war. Ja diese betrunkene alte Frau kann uns noch mehr lehren, sie kann uns zeigen, dass die Kunst sich bewusst war, die Darstellung der Schönheit in ihrer Gewalt zu haben. Denn die absichtliche Darstellung eines charaktervoll Unschönen, eines komisch Hässlichen ist überhaupt nur denkbar gegenüber dem Vorhandensein des charaktervoll und ernst Schönen; nicht allein kann nur der Künstler eine solche Bildung unternehmen, der in anderen Werken sein Vermögen der reinen Schönheit documentirt hat, sondern es kann überhaupt erst die Zeit das komisch Unschöne in seinem eigenthümlichen Reiz des Charakteristischen auffassen, welche fähig ist dies Unschöne im Gegensatz und als Gegensatz des Schönen aufzufassen.

Was nun endlich den Stil im engeren Sinne des Wortes, d. h. die Behandlung der Form anlangt, so haben wir zunächst die wesentlich in unsere Periode fallenden stufenweisen aber allgemeinen Fortschritte zu wirklicher Schönheit zu bemerken. Diese Fortschritte lernen wir sowohl aus den schriftlichen Quellen wie aus der Vergleichung der Monumente kennen, welche beiderlei Quellen unseres Wissens in den bisherigen Betrachtungen genugsam beleuchtet sein dürften, um uns hier einer resumirenden Betrachtung zu überheben. Nur in Bezug auf die Urteile später Kenner und Kritiker unter den Alten, in Bezug auf die Urteile, die z. B. in den mehrerwähnten Reihenfolgen des Quintilian und Cicero, von Kallon und Kanachos bis Myron, oder in den Worten Lukian's über Hegias und Kritios liegen, sei noch einmal bemerkt, dass wir Ursache haben, sie als Aussprüche durch die ganze spätere Kunst verwöhnter und etwas blasirter Männer zu betrachten, damit wir uns nach den Ausdrücken, die alten Kunstwerke seien hart und starr, nicht zu einer zu geringen Schätzung derselben verleiten lassen. Gelten doch selbst die Werke eines Myron noch nicht für vollkommen schön, noch nicht für vollkommen naturwahr, werden doch als solche erst die Arbeiten des Polyklet von Cicero anerkannt und auch diese noch mit der Reserve, ihm erscheinen sie vollkommen schön, so dass man sieht, dass vielen seiner Zeitgenossen und der grossen Menge auch diese Werke gegenüber der raffinirten Schönheit der späteren noch als streng, zu streng erscheinen. Die beste Compensation des Eindrucks, den wir aus diesen Urteilen empfangen, liegt in der Betrachtung der Monumente, deren Reize wir anerkannt haben, ohne ihre Strenge und Herbheit oder die Unterschiede zu verkennen, die zwischen ihnen und den Schöpfungen der höchsten Blüthezeit stattfinden.

Nächst diesem Fortschritt zur Formschönheit, an dem die ganze Kunst betheiligt erscheint, wäre hier nochmals an die örtlichen Differenzen der Entwickelung zu erinnern. Wir haben aber diese Unterschiede attischer, äginetischer, sicilischer Kunstwerke bereits oben scharf in's Auge zu fassen gesucht, so dass hier wesentlich nur deswegen auf dieses Capitel nochmals zurückzukommen ist, um davor zu warnen, dass wir mit unseren Urteilen und Unterscheidungen uns nicht überstürzen. Wohl mögen wir die Differenzen im Auge behalten, wohl mögen wir streben bei dem allmäligen Wachsen unseres Denkmälervorraths aus den verschiedenen Localen der Kunst, welches Wachsen, so Gott will, noch nicht zu Ende ist, sondern noch einmal wieder stärker werden wird, als wir es in der Gegenwart finden, auf dasjenige recht scharf zu achten, was in den verschiedenen Monumenten eines Ortes Gemeinsames, Übereinstimmendes, was in den Monumenten verschiedener Orte Verschiedenes, Gegensätzliches liegt; aber wir sollen nicht glauben bereits jetzt die nöthigen Elemente zu abschliessendem Urteil und zu abgerundetem, in's Detail gehenden Charakterismus in Händen zu haben. Das ist ganz sicher nicht der Fall, kann schon deshalb nicht der Fall sein, weil, wie wir gesehn haben, wir aus den verschiedenen Orten je nur ein Werk oder deren ein paar besitzen, deren Eigenthümlichkeiten zu verallgemeinern, als Charakterismen der ganzen örtlichen Entwickelung zu betrachten wir uns schon deshalb hüten müssen, weil grade im Laufe unserer Periode neben dem allgemeinen und örtlichen Stil sich der persönliche der einzelnen Künstler schärfer und schärfer entwickelt. Nach meiner besten Überzeugung sind wir noch nicht im Stande, selbst die von den Alten am allermeisten unterschiedenen Stilarten der äginetischen und der attischen Werkstatt in ihrem ganzen und vollen Charakterismus nachzuweisen, geschweige für die ganze ältere Kunst wirklich vollendete Unterscheidungen des Ionismus und Dorismus durchzuführen. Mit der pointirten Verallgemeinerung gewisser augenfälliger Merkmale ist hier sicher weniger gewonnen, als mit dem unbefangenen Aufsuchen der Merkmale selbst. Und so mögen wir hier vor Schnellfertigkeit bewahrt bleiben und in dem erhebenden Glauben an den nie endenden Fortschritt der Wissenschaft nicht ermüden, Steine zu dem Bau heranzutragen, den vielleicht unsere Söhne, vielleicht erst unsere Ururenkel zum Ganzen zu gestalten fähig sein werden.

Anmerkungen zum zweiten Buch.

1) [S. 67.] Ich kann es mir nicht versagen, meinen Lesern darzulegen, in welcher Art „das Jahrtausend des Stillstandes“ chronologisch berechnet wird. Den Anfang dieses Jahrtausends soll Dädalos bezeichnen, der in das 14. Jahrhundert, nahe dem 15. angesetzt wird, grade so, als ob die mythische Chronologie, welche Dädalos zum Zeitgenossen des Herakles, Theseus und Minos macht, sich behandeln liesse wie die historischen Zeiträume, als ob sich auf dieselbe Schlüsse gründen liessen, wie auf diejenige einer geschichtlich genau zu berechnenden Epoche. Am seltsamsten aber muss es uns vorkommen, dass dieser Glaube an einen Dädalos im 14. oder 15. Jahrhundert sich bei demselben Gelehrten, bei Thiersch (und natürlich bei seinen Nachschreibern), findet, welcher so gut wie wir Dädalos als mythischen Collectivvertreter der Bildschnitzerei auffasst. Als ob alle Dädala, die Dädalos gemacht haben soll, an die sein Name geknüpft ist, im 14. Jahrhundert verfertigt wären! Wo liegt auch nur die Möglichkeit des Beweises hiefür, oder auch selbst dafür, dass ein einziges dieser Xoana wirklich in das 14. Jahrhundert gehört? Da die Erwähnung des Dädalos als Person bei Homer (also etwa im 9. Jahrhundert) sich findet, so ist das Einzige, was wir zuzugestehn brauchen, dass die Periode der Dädala und Dädalos' mythisches Zeitalter in das 10. Jahrhundert hinaufreicht. Und wenn wir demgemäss unsern Gegnern an ihrem Jahrtausend des Stillstandes vorn etwa vier Jahrhunderte wegstreichen, so werden sie sich das ruhig gefallen lassen müssen. Grade so bedenklich wie um den Anfangspunkt des Jahrtausends sieht es um dessen Endpunkt aus. Derselbe soll dadurch bezeichnet werden, dass in der 56. Olympiade (556—552 v. Chr.), etwa 100 Jahre vor Phidias, 60 vor dem Ausbruche der Perserkriege nach Pausanias' Bericht, die Siegerstatue des Arrhachion von Phigalia in alterthümlicher Weise und in steifer Haltung, mit wenig getrennten Füssen und anliegenden Armen gebildet worden ist. Wenn man auf diese Thatsache den Beweis gründet, dass die Periode der Starrheit bis in das 6. Jahrhundert gereicht habe, so sieht das doch ganz so aus, als ob dieselbe die einzige wäre, die uns einen Anhalt bietet, die einzige überhaupt vorhandene, und als ob wir ohne Weiteres berechtigt oder gar genöthigt wären, diese einzige Thatsache zu verallgemeinern und von ihr auf den ganzen Zustand der Kunst im 6. Jahrhundert zu schliessen. Dieses ist nun aber nicht im geringsten der Fall; so dürftig fliessen unsere Quellen über die Kunst des sechsten Jahrhunderts, ja über die des siebenten Gott sei Dank nicht, dass wir aus einer Stelle des Pausanias und aus der Schilderung einer alterthümlich steifen Statue die Kunstgeschichte dieser Zeit durch Verallgemeinerung construiren müssten, so arm sind wir nicht an alterthümlichen Originalmonumenten, welche in diese Jahrhunderte angesetzt werden müssen, dass wir überhaupt genöthigt wären, die von Pausanias angegebene Thatsache, die übrigens anerkannt werden soll, zum Ausgangspunkt unseres Urteils über die Kunst dieser Periode zu machen! Die berühmten äginetischen Giebelgruppen setze ich mit Thiersch in die Mitte der 60er Olympiaden, also nicht einmal ein Menschenalter später als die Statue des Arrhachion. Und die Ägineten sind doch von aller Starrheit und von allem Ägyptischen so fern wie nur möglich, und beweisen, dass man aus der alterthümlichen Steifheit jener Statue des Arrhachion nichts Anderes schliessen darf, als dass um die Zeit, die schon eine rege und hohe Kunstentwickelung hatte, hie

und da, vielleicht nur in einem abgelegenen Bergthale des wenig civilisirten Arkadiens von irgend einem unbekannten Steinmetzen ein steifes Bild in alterthümlicher Weise gemacht worden sei. Aber die äginetischen Giebelstatuen sind nicht das einzige Monument, welches gegen das Recht beweist, aus dem Arrhachionbilde allgemeine Schlüsse zu ziehn: haben wir doch die Metopen von Selinunt, welche kein besonnener Forscher aus einer späteren Zeit als aus den 40er Olympiaden datiren kann, die also, früher als jene Arrhachionstatue, die Kunst trotz aller Unschönheit und Derbheit der Formgebung von ägyptischer Starrheit völlig frei zeigen. Und sind doch auch diese selinuntischen Metopen nicht unser einziger Anhalt für das Urteil über die Kunst dieser Zeit, liegen doch schriftliche Nachrichten in Fülle vor, welche von dem mannigfaltigsten Aufschwunge der Kunst Zeugniss ablegen, welche Monumente schildern, die unter dem Einflusse ägyptischer Starrheit nimmer hätten entstehn können. Doch wir werden diese Thatsachen im Verlaufe unserer Darstellung kennen lernen und beleuchten, und deshalb beschränke ich mich hier darauf, dem Jahrtausend der Starrheit der Kunst, dem wir vorn etliche Jahrhunderte abgezogen haben, auch hinten etliche Jahrhunderte abzuziehn. Freilich haben wir damit erst einen ganz kleinen Theil dessen gethan, was uns in der Bekämpfung der These unserer Gegner zu thun obliegt; denn ob die ägyptische Erstarrung der Kunst in Griechenland ein Jahrtausend oder ein halbes Jahrtausend oder nur etliche Jahrhunderte gedauert hat, das bleibt sich am Ende ziemlich gleich, darauf kommt es an, ob eine solche Periode der Starrheit überhaupt bestanden hat. Aber ich denke, dass diese Beleuchtung der chronologischen Berechnungen unserer Gegner besonnenen Lesern deren Methode verdächtig gemacht haben wird. Die übrigen Argumente der Gegenpartei zu beleuchten, wird sich auch noch Gelegenheit finden.

2) [S. 69.] Vergl. Welcker's Epischen Cyclus Band 2, S. 556.

3) [S. 69.] Vergl. Welcker a. a. O. S. 98 f.

4) [S. 69.] Vergl. Welcker a. a. O. S. 301, 304, 544.

5) [S. 70.] Die ältere Litteratur über die Kypseloslade s. bei Müller, Handb. §. 57, 2. Ich kann nicht auf eine Kritik und Widerlegung der mancherlei Reconstructionsversuche eingehn, die hier genannt werden und zu denen noch eine solche von Bergk in der Archäol. Zeitung von 1845, Nr. 34 ff. hinzugefügt werden muss, sondern muss mich begnügen, über die kunstgeschichtlich wichtige Chronologie dieses Kunstwerkes meine Ansicht kurz zu begründen. Nach Pausanias muss die Kypseloslade vor Ol. 15 angesetzt werden. Hiegegen hat Müller a. a. O. geltend gemacht, dass Herakles auf derselben schon sein gewöhnliches Costüm, Löwenhaut und Keule habe, welches ihm in der Poesie zuerst Peisandros in den 30er Oll. gab. Wäre diese Annahme über das Heraklescostüm richtig, was sie, wie wir sogleich sehn werden, nicht ist, so würde dies doch noch keineswegs für ein Datum der Kypseloslade nach den 30er Oll. bewiesen. Denn Niemand sagt, was auch ganz unwahrscheinlich wäre, dass Peisandros das neue Heraklescostüm e r f u n d e n habe, er hat es nur in die Kunstpoesie eingeführt, in örtlichen Sagen und Poesien konnte es Jahrhunderte früher vorkommen, und danach auch auf der Kypseloslade. Aber es kam auf derselben gar nicht vor, wie dies Preller in der Archäol. Zeitung von 1854, S. 293 f. erwiesen hat. Was derselbe Gelehrte gegen das von Pausanias dem Kunstwerke beigelegte Datum vorgetragen hat, hat mich dagegen nicht überzeugt, vielmehr glaube ich, dass wir alle Ursache haben, Pausanias' Urteil, die bustrophedon in hochalterthümlichen Buchstaben geschriebenen hexametrischen Beischriften seien von Eumelos von Korinth (in den ersten 10 Oll.), als gewichtig anzuerkennen. Es ist mir nicht klar, mit welchem Rechte Preller behaupten will, Pausanias, der überhaupt kein übler Kenner alter Poesie ist, und der 4, 4, 1 die meisten sonst auf Eumelos zurückgeführten Poesien als unecht verwirft, während er das delische Prosodion ausser den Inschriften der Kypseloslade allein für echt anerkannt, habe sich grade hier durch eine verkehrte Combination geirrt und auf Eumelos aus unbekanntem Grunde nur gerathen. Nicht also wegen der Fabeln über den Ursprung der Kypseloslade, sondern wegen der hohen Alterthümlichkeit der Inschriften und ihrer Zurückführung auf Eumelos halte ich an dem Datum der Kypseloslade fest, welches Pausanias angiebt.

6) [S. 74.] Vergl. Müller's Handb. §. 71, 2. Was das Epigramm bei Suidas anlangt, bemerke ich nur, dass während Cobet (Commentt. philol. tres, Amst. 1853, S. 12) dasselbe folgendermassen lesen wollte:

Εἰ μὴ ἐγὼ χρυσοῦς σφυρήλατός εἰμι κολοσσός Ἐξώλης κ. τ. λ.

Schneidewin es in den Gött. gel. Anzz. 1853, S. 2056 nach Handschriften des Suidas vielmehr folgendermassen herstellt:

Εἰ μὴ ἐγὼν, ὦναξ, παγχρύσους εἰμὶ κολοσσός Ἐξώλης κ. τ. λ.
offenbar richriger, indem das *σφυρήλατος* sich damals ganz von selbst verstand und es allein auf die Betheurung ankam, das Werk sei *παγχρύσους*.

7) [S. 75.] Pind. Ol. 13, 21. Vergl. Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 3 ff. Bei dem Zweifel, welcher über die Auslegung dieser Worte Pindar's besteht, wird es erlaubt sein, die Vermuthung auszusprechen, die Erfindung der Korinther habe darin bestanden, dass sie das in ältester Zeit nach allen vier Seiten abfallende Tempeldach zweiflügelig nach den Langseiten abfallend herstellten, wodurch zuerst die Adlergiebel entstanden und der Tempel im eigentlichen Sinne eine Façade erhielt. Das ist etwas Anderes als was Bröndstedt (Reisen und Untersuchungen 2, S. 156) annahm, der auf die blosse Verdoppelung des Giebels durch Verwandlung des templum in antis oder prostylos in einen amphiprostylos rieth; und grade was Welcker mit Recht als Anlass der Sage verlangt, eine auffallende, schöne Erscheinung scheint mir meine, im Übrigen gewiss höchst einfache Ansicht darzubieten. Jedenfalls, glaube ich, müssen wir uns auf dem Gebiete des Architektonischen halten, um die Erfindung der Korinther zu bestimmen, dass dieselbe in irgend einer Art den plastischen Schmuck der Giebelfelder angehe, kann ich nicht anerkennen.

8) [S. 75.] Über das Vaterland des Glaukos vgl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 29, der übrigens irrthümlich von Erz- anstatt von Eisenlöthung des Glaukos redet.

9) [S. 76.] Siehe Müller's Handbuch §. 311, 2 und §. 436, 1. Weder das homerische *ἄνθεμα* noch die Pflanzenornamente der ältesten Vasen darf man Arabeske nennen.

10) [S. 76.] Die Hauptschriften über die Chronologie der alten Künstlerschule von Samos sind: Thiersch, Epochen S. 181 ff., Note 94, Müller, Handb. §. 60, Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 31 ff., Urlichs im N. Rhein. Mus. 10, S. 1 ff., dagegen wieder Brunn, Künstlergeschichte 2, S. 380 ff., endlich Bursian in Jahn's Jahrbb. 1856, 1. Abtheilung, S. 509 ff., dem ich mich am liebsten anschliesse.

11) [S. 77.] Fabelhaft habe ich diese Apollonstatue genannt in Bezug auf die famöse Geschichte ihrer Entstehung an zwei getrennten Orten. Es ist bereits Vieles über die Geschichte dieser Statue, welche die ägyptischen Priester Diodor aufgebunden haben, geschrieben, aber Nichts, was, selbst unter der Voraussetzung des ägyptischen Gestaltenkanons, die getrennte Verfertigung zweier Hälften einer der Länge nach getheilten Statue denkbar machte. Es sei denn, dass man dasjenige geltend machen wollte, was Urlichs im N. Rh. Mus. 10, S. 15 zur Erklärung der Fabel aufstellt, das Bild nämlich sei nach einem gemeinsamen genauen Modell an verschiedenen Orten nur ausgeführt worden. Das macht die Sache allerdings denkbar, aber das hebt zugleich den ganzen Sinn der Stelle Diodor's und der Behauptung auf, diese getrennte Arbeit der beiden Hälften des Bildes, die nachher genau an einander passten, sei vermöge des ägyptischen Kanons möglich gewesen. Denn nach gemeinsamem Modell kann man jede Statue stückweise an getrennten Orten ausführen. Ich habe oben (S. 40) nachgewiesen, dass auch die wörtlich geglaubte Sage von Dädalos' Reise nach Ägypten für ägyptische Einflüsse auf die griechische Kunst Nichts beweise; auch die Annahme des Unsinns über die Statue des Theodoros und Telekles als wörtlicher Wahrheit beweist um so weniger für die ägyptischen Einflüsse auf die griechische Kunst schlechthin, je bestimmter Diodor seinem Märchen hinzusetzt: diese beiden Künstler machten diese Statue nach einer in Ägypten, aber in Hellas durchaus nicht gebräuchlichen Manier (*τοῦτο δὲ τὸ γένος τῆς ἐργασίας παρὰ μὲν τοῖς Ἕλλησι μηδαμῶς* niemals! *ἐπιτηδεύεσθαι* Diod. 1, 98). Vergl. Müller-Schöll, Mittheilungen aus Griechenland S. 32.

12) [S. 78.] Siehe Urlichs a. a. O.

13) [S. 78.] Siehe über diese Werke das Genauere bei Urlichs a. a. O. S. 25 f.

14) [S. 79.] Siehe Welcker's Ep. Cyclus 2, S. 534.

15) [S. 79.] Siehe Urlichs a. a. O. S. 23.

16) [S. 82.] Vergl. Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 42.

17) [S. 83.] Vergl. Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 44 f.

18) [S. 84.] Über die Chronologie des Smilis vergl. Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 26 ff., dem ich mich durchaus im Resultat anschliesse. Das aus der Erbauungszeit des lemnischen Labyrinths hergenommene Argument ist freilich durch Urlichs a. a. O. S. 20 erschüttert, aber das zweite, welches sich auf die Zusammengehörigkeit der Horen in Olympia mit Werken der Schüler von Di-

poinos und Skyllis begründet, muss ich trotz der Anfechtung durch Bursian (Jahn's Jahrbb. f. Philol. 1856, 1. Abth., S. 509) für kräftig halten, da diese Statuen nicht nur neben einander standen, sondern mythologisch zusammengehören. Es scheint mir völlig unmöglich, diese Zusammengehörigkeit dadurch aufzuheben, dass man die Horen als die zuerst vorhandenen Statuen, die Here, zu der sie gehörten (als dienende Gottheiten), und die Themis als spät hinzugefügt betrachtet. Dazu kommt nun, dass, wie ich im Texte zu zeigen versuche, Smilis grade hier in der Entwickelung der Goldelfenbeintechnik seinen richtigen Platz findet. Wie durchaus Nichts die Notiz über Genossenschaft des Dädalos verfängt, muss Jedem klar werden, der mit unbefangenem Blicke die Angaben prüft, welche auch Dipoinos und Skyllis, Klearchos von Rhegion und Endoios von Athen zu Schülern und Genossen oder Söhnen des Dädalos machen.

19) [S. 84.] Für diese verweise ich ganz besonders auf Brunn's Künstlergeschichte I, S. 45 f.

20) [S. 85.] Indem ich das Urteil über diese Behauptung getrost Urteilsfähigen anheimgebe, will ich nur bemerken, dass, indem Thiersch den Ausspruch des Pausanias (5, 17) nicht in dem beschränkten Sinne, wie ich ihn auffasse, verstand, sondern als absolut geltenden, er in demselben ein Hauptargument für seine Ansicht fand, in den 60er Olympiaden sei so gearbeitet worden, wie in der allerältesten Zeit. Dagegen mag und will ich kein Wort verlieren.

21) [S. 86] Über die Chronologie des Gitiadas handeln besonders Welcker, Kleine Schriften 3, S. 533 ff., Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 86 f., 114 f. und Bursian in Jahn's Jahrbb. f. Philol. 1856, 1. Abth., S. 513. So sehr ich diesem Letzteren beipflichte, wenn er sich gegen die Brunn'sche Datirung des Gitiadas aus Ol. 81 erklärt, so wenig kann ich ihm in dem Argumente beistimmen, durch welches er die Existenz des Tempels der Athene chalkioikos als des Werkes von Gitiadas, aus Ol. 23, 4 erweisen will. Er stützt sich auf die Angabe des Pausanias 4, 15, 5, Aristomenes habe einen Schild in den Tempel der „Athene chalkioikos" geweiht. So habe, meint Bursian, die Göttin erst nach dem Tempel von Gitiadas geheissen, während man sie früher als *πολιοῦχος* verehrte. Schon dies ist zweifelhaft, aber sei's darum, so muss beachtet werden, dass Pausanias hier nur angeben will, wohin Aristomenes gekommen sei und seinen Schild geweiht habe; das bewerkstelligt er vernünftiger Weise, indem er den Tempel mit dem Namen bezeichnet, den er in seiner Zeit führte. Wäre es dem Schriftsteller hier auf antiquarische Genauigkeit angekommen, so hätte er, Bursian's Ansicht von dem Namen der Göttin angenommen, sagen müssen: Aristomenes weihte seinen Schild in den Tempel der Athene poliuchos, das ist derjenige Tempel, welcher jetzt der der Athene chalkioikos heisst. Aber das wäre eine, dem Zwecke des Verf. gegenüber ganz ungerechtfertigte Pedanterei gewesen.

22) [S. 86.] Siehe Koner in Köhne's Numismat. Zeitschrift 1845, S. 2–6.

23) [S. 87.] Vergl. zur Chronologie des Bathykles Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 52 f.

24) [S. 87.] Über die Reconstruction des amykläischen Thrones schrieben in neuerer Zeit, Pyl in der Archäol. Zeitung 1852, Nr. 43 und 1853, Nr. 59, der eine allerdings abenteuerliche und technich unmögliche Construction machte, wie dies Bötticher das. 1853, Nr. 59 nachwies, und Ruhl ebendas. 1854, Nr. 70, welcher Marmor als Material annahm und die relativ wahrscheinlichste Gestalt des Bauwerks nachwies. Gegen Marmor als Material ist wohl nur das eine Bedenken, dass man bisher keine Spur des Bauwerks entdeckte, was mir unter dieser Voraussetzung kaum denkbar erscheint.

25) [S. 87.] Über die Anordnung der Bildwerke am amykläischen Thron siehe die ältere Litteratur bei Müller, Handb. §. 85, 2; dazu kommen die Arbeiten von Brunn im N. Rhein. Mus. 5, S. 325 ff., Pyl in der Arch. Zeitung 1852, Nr. 37 ff., 1855, Anzeiger Nr. 75; Bötticher u. Ruhl a. a. O.

26) [S. 90.] Die Publicationen der selinuntischen Monumente siehe bei Müller, Handb. §. 90, 2. Meine Zeichnungen sind nach den farbigen Abbildungen in Serradifalcos Antichità della Sicilia, Vol. 2, Tav. 25. 26. gemacht, von deren Treue ich mich in London vor einem Gypsabguss überzeugte.

27) [S. 90.] Siehe die Nachweisungen bei Welcker, Epischer Cyclus 1, S. 409 f., und in Müller's Handb. §. 411, 4.

28) [S. 96.] Sie ist entlehnt aus Müller-Schöll's Arch. Mittheilungen Taf. 1, Fig. 1, vergl. im Text S. 23 f. Hier werden auch noch einige andere etwa gleichzeitige Werke erwähnt, namentlich noch zwei sehr ähnliche Statuen derselben Göttin.

29) [S. 97.] Vergl. Müller-Schöll's Arch. Mittheill. S. 28 f., Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 109 ff.; wiefern es berechtigt ist, wenn Bursian in Jahn's Jahrbb. 1856, 1, S. 514 das Relief von Brunn

„ungerecht und schief beurtheilt" nennt, ist mir auch aus der S. 99 angeführten Abbildung bei Laborde nicht ganz klar geworden.

30) [S. 97.] So Brunn, a. a. O. S. 107, dagegen, sowie gegen die genealogische Verbindung dieses Aristokles mit dem in die späteren 70er Oll. gehörenden Sohne des Kleoitas Bursian a. a. O. S. 514.

31) [S. 103.] Eine vollständige Liste aller dem Zwecke meines Werkes gemäss übergangenen Künstler finden meine Leser in Brunn's Künstlergeschichte.

32) [S. 104.] Vergl. für die Chronologie des Ageladas die schönen und tiefeingreifenden Untersuchungen Brunn's. Künstlergeschichte I, S. 63 ff., mit deren Resultat sich auch Bursian a. a. O. einverstanden erklärt.

33) [S. 105.] Brunn, Künslergeschichte I, S. 74.

34) [S. 105.] Vergl. gegen die von Brunn, Künstlergeschichte I, S. 74 f. berechneten Daten Urlichs in N. Rhein. Museum 10, S. 8, und Bursian in Jahn's Jahrbüchern 1856, I, 572.

35) [S. 107.] Siehe das Nähere in Brunn's Künstlergeschichte I, S. 77.

36) [S. 107.] Eine ausgeführte Zeichnung desselben ist in den Specimens of ancient sculpture der Society of Dilettanti 2, Taf. 5.

37) [S. 108.] Siehe Plin. 36, 42 und vergl. Brunn's Künstlergeschichte I, S. 79.

38) [S. 108.] Siehe deren Verzeichniss bei Brunn, Künstlergeschichte I, S. 81.

39) [S. 108.] Bei der grossen Wichtigkeit der durch die neueste Darstellung wiederum streitig gewordenen Chronologie des Kallon halte ich es für meine Pflicht, meinen Lesern wenigstens an dieser Stelle einiges Detail der Berechnung vorzulegen. Wir besitzen über Kallon keine directe chronologische Angabe, dagegen ein paar Zusammenstellungen mit Kanachos, welche Kallon seinen Platz in der Kunstgeschichte doch wohl auch der Zeit nach, anweisen. So finden sich bei Cicero (Brut. 18) und bei Quintilian (12, 10, 7) zwei Vergleichungen von je drei Künstlern, des Myron, Kalamis und einerseits des Kanachos, andererseits des Kallon, welche Kanachos und Kallon dieselbe Stelle anweisen.

Cicero:	rigidiora (signa) Canachi	Quintilian:	duriora Callonis
	molliora Calamidis		minus rigida Calamidis
	molliora adhuc Myronis		pulchra Myronis.

Auch bei Pausanias (8, 18, 6) erscheinen beide hier verglichene Künstler als Zeitgenossen, wenn er sagt: Menächmos und Soïdas seien nicht viel jünger als Kanachos und Kallon. Haben wir also oben dem Kanachos den Zeitraum von 520 - 480 zugewiesen, so fällt in denselben auch Kallon. Diese Lebenszeit des Künstlers wird bestätigt dadurch, dass er Schüler der Schüler von Dipoinos und Skyllis ist. Denn wenn diese vor Ol. 50 geborenen Meister um Ol. 57 oder 58 (552—544) Schüler bildeten, so dürfen wir annehmen, dass bei diesen wiederum in der 64—65. Ol. (524—516), wenn nicht noch früher, Kallon lernte, der damals (Ol. 65, 520) etwa 20 Jahre alt sein, Ol. 66 (516) als vier und zwanzigjähriger Mann selbständig zu arbeiten beginnen und Ol. 68 (508) als Zweiunddreissiger in Blüthe stehen konnte. Höher hinauf werden wir Kallon nicht rücken dürfen, weil er noch im Jahre 454 (Ol. 81, 2) thätig ist (vergl. Brunn, Künstlergesch. I, S. 85 ff.), wo er bereits 86 Jahre alt sein würde. Ja man könnte sich geneigt fühlen, seine Geburt um etliche Jahre später anzusetzen, obgleich eine so lange Lebensdauer für ihn so wenig unmöglich ist, wie eine ähnliche für Ageladas und andere grosse Männer, die noch als Greise Meisterwerke schufen. Halte man übrigens davon, was man will, das steht nach dem Obengesagten fest, dass Kallon in den 60er Oll. zu wirken beginnt, dass der Schwerpunkt seiner Thätigkeit in die 70er fällt, folglich die höchste politische Blüthe seines Vaterlandes mit umfasst, und dass die 81. Olympiade, das Jahr 454, das äusserste Datum jedenfalls seines Greisenalters ist.

40) [S. 109.] Ich zweifle nämlich keinen Augenblick, dass bei Pausan. 8, 42, 7 mit den neuesten Herausgebern statt *γενεαῖς*: *γενεᾷ* zu schreiben sei, da Pausanias offenbar eine kurze Zeit bezeichnen will und die Corruption von *γενεᾷ* in *γενεαῖς* leichter ist, als der von O. Müller (Aegin. p. 105), Thiersch (Epochen Not. S. 60) und Brunn (Künstlergesch. I, S. 88 f.) angenommene Ausfall des Worts *δυοῖν*. Zwei Menschenalter nach dem Perserzuge, d. h. dem Hauptzuge, der bei Salamis und Platää endete, giebt Ol. 90, so dass Ol. 78, 3 und die Arbeit für Hieron in Onatas' früheste Jugend fallen würde. Glaube das wer mag!

41) [S. 110.] Vergl. meine kunstgeschichtlichen Analekten Nr. 3 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1856, Nr. 52.

42) [S. 111.] Die Ansetzung einer Inschrift mit Endoios' Namen (s. bei Brunn, Künstlergesch. I, S. 99), welche in Athen aufgefunden ist, in die 70er Oll. ist sehr problematisch, und die Meinung, dass unter demjenigen Kallias, welcher ein Athenebild von Endoios weihte der bekannteste dieses Namens (ὁ Λακκόπλουτος) zu verstehn sei, ohne alle Begründung. Ein älterer Kallias (Herod. 6, 122, Schol. Arist. Av. 284) lebte Ol. 52, und wenn wir auch die erwähnte Inschrift nicht in diese Zeit setzen wollen, was übrigens möglich ist, so mag doch die Mitte der 50er Oll. den Anfang, und die Mitte der 60er das Ende der Thätigkeit des Endoios bezeichnen.

43) [S. 117.] Die Litteratur der äginetischen Gruppen siehe in Müller's Handb. §. 90, 3, wo noch Welcker's Alte Denkmäler I, S. 30 ff. hinzuzufügen wären, und das Hirt gespendete Lob getilgt werden muss. Meine Abbildung Fig. 12, nach Müller's D. a. K. soll nur die Composition im Ganzen vergegenwärtigen, für den Stil ist einzig auf Fig. 13 zu verweisen.

44) [S. 123.] Es ist Thiersch's Verdienst, dies zuerst (Amalthea 1, S. 156, 150, und Epochen S. 249 f. Note) hervorgehoben, und dasjenige Welcker's (Alte Denkmäler a. a. O.), es durchgreifend begründet und bewiesen zu haben, so dass nur Gedankenlosigkeit über den Gegenstand noch zweifelhaft sein kann.

45) [S. 123.] Vergl. Note 41.

46) [S. 126.] Die Litteratur des Monuments s. bei Müller, Handb. §. 96, 21; dazu Welcker's Alte Denkmäler 2, S. 27 ff. Unsere Abbildung ist nach derjenigen Dodwell's unter Vergleichung der Gerhard'schen gemacht. In Bezug auf den Gegenstand des Reliefes, wie ich ihn auffasse, will ich nicht versäumen zu bemerken, dass ich im britischen Museum ein Vasengemälde aufgefunden habe, welches mit dem Relief fast genau übereinstimmt, sowie ein anderes, durch welches eine kleine Zahl bereits längere Zeit bekannter, aber anders gedeuteter Vasengemälde auf Herakles' Apothese und Verbindung mit Hebe bezogen werden dürfte. Ich werde für die Veröffentlichung der interessanten Bilder Sorge tragen.

47) [S. 128.] Ein Verzeichniss der attischen Kunstwerke, die bis 1843 bekannt waren, s. in Müller-Schöll's Archäol. Mittheill. aus Griechenland S. 23—28. Manches ist in Rangabé's Antiquités helléniques und in der athenischen Archäologischen Zeitung (Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική) 1837 ff. registrirt, und zum Theil, aber freilich in ungenügender Weise publicirt. Vergl. auch noch die bei Müller, Handb. §. 253, 3 angeführte Litteratur.

48) [S. 128.] Nach der Zeichnung in Müller-Schöll's Mittheilungen Taf. 2, Fig. 4, deren Treue ich jedoch nach Vergleichung eines Gypsabgusses im bonner Museum verbürgen kann.

49) [S. 130.] Clarke's Travels in Northern Greece, welche 3, p. 148 eine andere Abbildung enthalten, sind mir nicht zugänglich gewesen.

50) [S. 133.] Vergl. Müller's Handb. §. 80, 1—4 und 90, 2.

51) [S. 134.] Siehe die Nachweisungen über Abbildungen und Erklärungen dieser Reliefplatte in Welcker's Alten Denkmälern 2, S. 166 ff. und vergl. O. Jahn in der Arch. Zeitung 1849, Nr. 11; nach der diesem Aufsatze beigegebenen Abbildung Taf. 11, 2 ist unsere Zeichnung gemacht.

52) [S. 136.] Zuerst herausgegeben von Millingen in seinen Ancient unedited Monuments Series 2, pl. 2 und 3.

53) [S. 136.] Aus dem Besitze eines Hrn. Borrell in Smyrna nebst einer zweiten stilverwandten Tafel in das britische Museum versetzt, herausgegeben und besprochen nebst dem im Text erwähnten Vasenbilde in Welcker's Alten Denkmälern 2, Taf. 12, Fig. 20 - 22, S. 225 ff.

54) [S. 137.] Das Relief ist oft abgebildet und besprochen, s. Müller's Handb. §. 96, Nr. 18.

55) [S. 138.] Verzeichnet sind sie in der Synopsis of the contents of the British Museum (63. Aufl. 1856) S. 105 f. Vergl. Müller's Handb. §. 90 * zu Ende.

56) [S. 139.] Frühere, aber ungenügende Erklärungen siehe in Müller's Handb. §. 90 *. Unsere Zeichnung ist entnommen aus der sehr getreuen Abbildung in den Mon. dell' Inst. 4, tav. 3.

57) [S. 143.] Siehe die beträchtlich angewachsene Litteratur in Müller's Handb. §. 422, 7.

58) [S. 144.] Ich bin es mir selbst schuldig zu erklären, dass diese Zeichnung, welche aus den Mon. dell' Inst. vol. 1, tav. 58 entnommen ist, und diese Abbildung bis auf eine kleine Verzeichnung im rechten Knie getreu wiedergiebt, ungenügend ist, und von der Stileigenthümlichkeit der Statue kaum einen allgemeinen Begriff zu geben vermag. Ich muss dies bekennen, damit meine Leser nicht an der vor dem Original gemachten Beschreibung im Texte irre werden; zur Entschuldigung der mangelhaften Abbildung kann ich nur sagen, dass es ausser meinen Mitteln lag, eine neue Zeichnung des Originals anfertigen lassen, welche die Gewähr grösserer Treue und Genauigkeit geboten hätte.

59) [S. 144.] Besonders von Raoul Rochette in seinen Questions sur l'histoire de l'art 1846, S. 191 ff., der einen jungen Sieger in heiligen Kampfspielen erkennen will; vergl. was dagegen Welcker in Müller's Handb. a. a. O. bemerkt hat.

60) [S. 146.] Letronne in seiner Explication d'une inscription etc. Paris 1845, s. Note 57.

61) [S. 146.] Curtius im Kunstblatt von 1845, S. 166.

62) [S. 146.] Über die hier berührte Sage vergl. Welcker's Epischen Cyclus 2, S. 364, über das in Rede stehende und andere auf diese Sage bezügliche Kunstwerke dessen Alte Denkmäler 2, S. 172 ff., 181 ff., meine Gallerie heroischer Bildwerke 1, S. 144 ff., 152, Müller's Handbuch §. 96, Nr. 3.

63) [S. 146.] Die wichtigste Litteratur in Müller's Handb. §. 96, Nr. 1.

64) [S. 147.] Die Echtheit vertheidigt Panofka im Cabinet Pourtalès p. 42 ff. sehr ausführlich, ohne mich jedoch überzeugt zu haben, gegen die Zweifel, welche der Graf Clarac in seinen Mélanges d'antiquité p. 24 ausgesprochen hat.

65) [S. 147.] Die wichtigste Litteratur in Müller's Handb. §. 96, Nr. 19.

66) [S. 148.] Abgebildet und besprochen in den Specimens of ancient sculpture by the Society of Dilettanti vol. 1, pl. 14.

67) [S. 152.] Vergl. die Litteratur in Müller's Handb. §. 96, Nr. 13.

68) [S. 153.] Über den vielfach verschieden angegebenen Fundort siehe Museo Borbonico vol. 2 zu tav. 8; eine Abbildung mit den (etwas zu grell wiedergegebenen) Farben in Raoul Rochette's Peintures de Pompéi pl. 7 und danach in einer Abhandlung von Walz: Über die Polychromie der antiken Sculptur, Tübingen 1853, Taf. 1, Nr. 1.

69) [S. 153.] Über die Vielfarbigkeit der alten Sculptur s. Welcker zu Müller's Handb. §. 310, 4 und kleine Schriften 3, S. 407 ff.; trotz aller Anfechtungen stehn, wie ich glaube, über die Polychromie der alten Architektur und Plastik und ihre Grenzen die Grundsätze im Wesentlichen fest, welche Kugler in einem über diesen Gegenstand geschriebenen, mit einigen Zusätzen in seinen Kleinen Schriften zur Kunstgeschichte wiederholten Aufsatz hingestellt hat.

70) [S. 155.] Die Litteratur bei Müller, Handb. §. 96, Nr. 22; dazu Chr. Petersen's Abhandhandlung: Über das Zwölfgöttersystem der Griechen, Hamb. 1843, und die daselbst, besonders Note 8 angeführte neuere Litteratur.

71) [S. 155.] Für die Erklärung ist besonders auf Welcker's Alte Denkmäler 2, S. 14 ff. zu verweisen.

72) [S. 156.] Siehe Müller's Handb. §. 96 unter Nr. 22 und meine Kunstarch. Vorless. S. 27.

73) [S. 156] Für die Wiederholungen der hieratischen Darstellung des Dreifussraubes s. besonders Welcker's Alte Denkmäler 2, S. 296, womit die ebendas. Band 3, S. 268 ff. zusammengestellten Vasengemälde zu vergleichen sind.

74) [S. 160.] Vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 125 ff.

75) [S. 160.] Brunn a. a. O. S. 125.

76) [S. 160.] Ich beziehe dies auf das Weihgeschenk der Agrigentiner wegen der Besiegung von Motya, welche nach der Vermuthung Meyer's zu Winkelmann 6, 2, S. 122 in Ol. 75 fällt.

77) [S. 160.] Siehe die Begründungen von Friederichs in seiner Schrift über Praxiteles und die Niobegruppe, Leipzig 1856, Seite 25 Note.

78) [S. 164] Vergl. Brunn, Künstlergesch. 1, S. 132 ff.

79) [S. 164.] Dies Datum bezieht auf die Statue des „Krotoniaten Astylos", der drei Mal, Ol. 73, 74 und 75 in Olympia siegte, das zweite und dritte Mal aber sich, Hieron zu Liebe, als Syrakusaner ausrufen liess, wofür die Krotoniaten ihn straften, Paus. 6, 13, 1. Da Pausanias sagt: Pythagoras verfertigte die Statue „des Krotoniaten" Astylos, so ist es im höchsten Grade wahrscheinlich, dass dies die auf den ersten Sieg bezügliche, vor Ol. 74 in Olympia aufgestellte war, da, wenn sich Astylos als Syrakusaner ausrufen liess, auch die Inschrift seiner Statue ihn als Syrakusaner bezeichnen musste. Das hätte Pausanias nicht unbemerkt gelassen.

80) [S. 165.] Diesen Apollon pythoktonos des Pythagoras glaubt Panofka in einem Vortrage am letzten berliner Winkelmannsfeste in einem Münztypus von Kroton wieder zu erkennen, abgeb. in Carelli Nummor. Ital. vett. tabb. 202 ed Cel. Cavedoni Lps. 1850, tab. 183, Nr. 22, und in den Verhandll. der 16. Versammlung deutscher Philologen etc. Stuttg. 1857, S. 174, vergl. Arch. Zeitung 1856, Anz. Nr. 96 A. B. Da Panofkas Gründe für diese Zurückführung noch nicht bekannt sind;

vermag ich über deren Gewicht nicht zu urteilen, und kann deshalb die Münze für die Beurteilung des Pythagoras nicht benutzen.

81) [S. 165.] Auch diesen Apollon des Pythagoras wollte Panofka in dem eben erwähnten Vortrage und zwar in den Statuen wiedererkennen, welche Apollon von einem Greifen begleitet darstellen. Bis auf Weiteres muss ich aber die Zulässigkeit dieser Identificirung bezweifeln.

82) [S. 168.] Vergl. Brunn, Künstlergeschichte I, S. 142 ff.

83) [S. 169.] Plinius' Worte sind: Satyrum admirantem tibias; aus ihnen hat Feuerbach in seiner Geschichte der griech Plastik 2, S. 77 eine Vorstellung von diesem Werke Myron's entwickelt, die er durch ein Epigramm der Anthologie (Anth. 4, 12) bestätigt glaubt, die ich aber, so anmuthig beredt Feuerbach's Darstellung ist, nicht für richtig und dem Charakter myronischer Kunst nicht entsprechend halten kann; denn gewiss konnte ein Bild, wie es F. schildert, nicht von einem Künstler herrühren, der „animi sensus non expressit“. Ich schliesse mich ganz der Auffassung an, die auch Brunn vertritt

84) [S. 170] Cicero (in Verr. 4, 43) nennt allerdings eine Statue des Apollon, auf deren Schenkel Myron's Name mit kleinen silbernen Buchstaben eingelegt war, ein signum Apollinis pulcherrimum, aber er thut es als Ankläger des Verres, zu dessen Kunstraube die Statue gehörte, und im Munde des Anklägers wiegt dies vereinzelte Lob eines myronischen Götterbildes wenigstens sicher nicht so schwer, als wenn es ein Kunstkritiker ausspräche.

85) [S. 171.] Siehe die Belegstellen bei Brunn a. a. O. S. 143.

86) [S. 172.] Über die vorhandenen Nachbildungen des myronischen Diskobols, von denen die in unserer Abbildung mitgetheilte in Palazzo Massimi alle colonne die vorzüglichste ist, vergl. den schönen Aufsatz Welcker's, Alte Denkmäler I, S. 417 ff.

87) [S. 174.] In meinen kunstgeschichtlichen Analekten Nr. 7 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft.

DRITTES BUCH.

DIE ZEIT DER ERSTEN GROSSEN KUNSTBLÜTHE.

EINLEITUNG.

Wir haben im vorigen Buche die bildende Kunst der Griechen sich allmälig und in grosser Consequenz der Entwickelung bis nahe zur Vollendung erheben sehn, bis zu dem Punkte, dass ihr wesentlich nur noch Eines, der grossartige Ideeninhalt abging, zu dessen Aufnahme und Verkörperung sie formell herangereift war. So wenig Jemand behaupten dürfte, dass die griechische Kunst niemals zu diesem Höchsten, zur Idealität im wirklichen und eigentlichen Sinne gelangt wäre, wenn die Geschichte des griechischen Volkes ohne grosse Erlebnisse und Thaten sich in der Weise fortgesetzt hätte, wie sie in den zuletzt besprochenen Jahrhunderten verlaufen war, so wenig wird Jemand läugnen wollen und läugnen können, dass das Eintreten grosser nationaler Erlebnisse, die Vollbringung grosser nationaler Thaten wie auf den idealen Aufschwung des ganzen Volkslebens, so auf denjenigen der Bildkunst vom mächtigsten und von entscheidendem Einfluss gewesen ist. Thatsächlich ist dies so sehr der Fall gewesen, dass das Mass der Betheiligung an der Erhebung der Nation, das Mass des Verstehens und Begreifens der Zeit zugleich dasjenige für die Erhebung der Kunst auf dem Idealgebiete abgiebt, auf dem Gebiete, durch welches vor Allem die neue Zeit von der alten sich sondert. Es braucht wohl kaum gesagt zu werden, dass jenes grosse nationale Erlebniss, von dem wir reden, die länger als ein Jahrzehent Griechenland drohende persische Fremdherrschaft sei und die grosse nationale That, jene glorreiche Abwehr der Fremdherrschaft zunächst und vor Allem in der Seeschlacht von Salamis (Ol. 75, 1, 480 v. Chr.), dann in dem Landsiege bei Platää und dem gleichzeitigen Seesiege bei Mykale (Ol. 75, 2, September 479 v. Chr.), welche beiden Schlachten gleichsam die Besiegelung des bei Salamis Errungenen waren. Es ist sehr schwer in wenigen Worten, wie ich sie mir hier gestatten darf, das Gewaltige dieser Zeit, die Grossartigkeit der Erhebung und des Aufschwunges der griechischen Nation zu bezeichnen; denn selbst die Erinnerung an unsere deutschen Freiheitskriege, an alle die flammende Begeisterung, an alle die erhabenen Ideen und Gefühle, an all das Herrliche und Wundervolle, welches sie der deutschen Nation brachten und verhiessen, selbst diese Erinnerung, die uns so nahe liegt, reicht nicht aus, weil unserer Erhebung eine tiefe Erniedrigung vorhergegangen war, wie sie Griechenland nie kannte, und weil unsere Erhebung so gar elend verlaufen ist und, direct wenigstens, zu so gar Wenigem geführt hat, dass aller Schwung und alle Begeisterung bald erlahmen und in bitterem Groll untergehn musste, während Griechenland seine Erhebung

unverkümmert durchleben, seinen Aufschwung unbeengt geniessen, seines Strebens Ziele ungehemmt erreichen, und durch seine Begeisterung ganz und vollaus Alles schaffen durfte, was zu schaffen nur diese Begeisterung lehren konnte. Ja, es war eine unvergleichliche Zeit, diese Zeit der Perserbesiegung in Griechenland, und sie hat Unvergleichliches geschaffen in der griechischen Nation, vor Allem aber in Athen; denn wie Athen glorwürdig an der Spitze der Kämpfer stand und mit Recht noch nach Jahrhunderten sich als den Retter Griechenlands betrachtete, so hat auch Athen allein diese grosse Zeit ganz verstanden, dasjenige Athen, das unter Themistokles die Schiffe bestieg, um bei Salamis den Barbaren zu vernichten, während sich seine schwachköpfigen Greise auf der Burg verrammelten, und während Sparta mit den anderen dorischen Staaten in unnützem Heroismus in den Thermopylen blutete und sich hinter der Mauer über den Isthmos von Korinth geborgen wähnte. Und deshalb hat auch Athen, zwar nicht allein, wohl aber vor Allem die Früchte dieser Zeit gepflückt, nicht sowohl dadurch, dass es politisch an die Spitze von Hellas trat, denn diese Stellung wurde ihm bald angefochten und verkümmert, als vielmehr dadurch, dass es geistig in aller Wissenschaft und Poesie und Kunst die Hegemonie in Griechenland errang, zum Mittelpunkte Griechenlands wurde, und zwar so, dass die anderen Staaten vergebens versuchten, sich Athens geistiger Herrschaft zu entziehn, vergebens strebten von dem Mittel- und Schwerpunkt der griechischen Cultur, der fortan in Athen lag, sich abzulösen. — Auch in der bildenden Kunst trat Athen nach den Perserkriegen aus einer secundären Stellung an die Spitze aller Strebungen; auch in der bildenden Kunst ist es Athen, welches das grosse Neue nicht allein am vollständigsten, sondern fast allein darstellt, welches die erhabenen Gedanken, die grossen Ideen in die Kunst hineinträgt, und so der griechischen Bildkunst das verleiht, was sie am meisten zum unerreichten Muster aller Jahrhunderte gemacht hat. Sparta, Athens glücklicher Nebenbuhler auf dem Gebiete der Politik, ist in Wissenschaft und Kunst immer in zweiter, ja in dritter Linie stehn geblieben, Sparta ist in künstlerischer Hinsicht auch von dem Aufschwunge dieser grossen Zeit fast nicht berührt worden; aber nicht allein Sparta, nein auch die eigentliche Pflanzstätte und der Mittelpunkt der dorisch-peloponnesischen Kunst, Argos hat an der Erhebung der Kunst nach den Perserkriegen keinen Theil; für die peloponnesische Kunst ist der nationale Aufschwung Griechenlands gleichgiltig gewesen; was Argos leistete, so schön und bedeutend es war, hätte es auch leisten können und gewiss geleistet, wenn niemals eine Schlacht bei Salamis geschlagen worden wäre. Und dasselbe Bild zeigen uns die anderen Staaten Griechenlands, entweder sie bleiben unberührt von demjenigen, was in Athen specifisch die neue von der alten Kunst unterscheidet, oder sie lehnen sich an Athen an und schaffen nach den Anregungen, die sie von Athen erhalten.

Fassen wir demnach Athen zuerst in's Auge, so muss es uns dünken, das Schicksal habe planmässig hier eine Markscheide der alten und der neuen Zeit aufrichten wollen. Keine Stadt Griechenlands hat durch die Perserinvasion in dem Masse gelitten, wie Athen, an keiner Stätte ist das Alte so gründlich aufgeräumt, nirgend dem Aufbau des Neuen aus dem Grossen und Ganzen der Raum geschaffen worden, wie eben dort. Zwei Jahre nach einander 480 und 479 hausten die Perser unter Xerxes und unter Mardonios mit Feuer und Schwert; kaum ein Stein blieb auf dem anderen; die aus Griechenland fliehenden Perser liessen dort in Athen als

ihr Denkmal Schutt und Trümmer. Aber auch diese Trümmer sollten nicht bleiben, selbst dieser Schutt sollte nicht vermitteln können zwischen der alten und der neuen Zeit, damit nicht aus dieser Vermittelung, durch das Schonen und Erhalten dessen, was noch schonbar und erhaltbar scheinen mochte, dem neuen Schaffen Fesseln erwüchsen. Als nach den Schlachten von Platää und Mykale die Athener in ihre verödete Stadt zurückkehrten, begannen sie unter Themistokles Leitung mit jenem eiligen Aufbau der Mauern, welcher Spartas perfide Gelüste paralysiren musste, jenem Mauerbau, von welchem uns Thukydides berichtet (1, 90), dass zu ihm alle nur irgend brauchbaren Materialien verwendet wurden, ohne weder ein privates noch ein öffentliches Gebäude zu schonen, durch welches, wenn es niedergerissen wurde, dass Werk gefördert werden konnte. Und so wurde diese Mauer zum Grabsteine der alten Zeit, und die noch spät in dieser Mauer als Zeugen der Eile ihres Aufbaues und jener klugen Energie des Themistokles und seiner Athener sichtbaren Werkstücke alter Gebäude (Thukyd. 1, 93) waren die Buchstaben der Grabschrift der alten Zeit. Die neue Zeit fand Nichts als den leeren Raum, auf dem sie in unbeengter Schöpferlust die Denkmäler ihrer Grösse und ihrer Begeisterung aufrichten sollte.

Wir dürfen, unserer Zwecke eingedenk, die gesammte Kunstthätigkeit dieser Zeit nur in flüchtigen Zügen skizziren, glauben aber dieser als Hintergrund für das Gemälde der Entwickelung der Plastik nicht entrathen zu können. Nachdem in Athen die nothwendigsten Befestigungsbauten der Stadt vollendet waren, begann der Aufbau der Stadt selbst, gleichzeitig mit dem von dem Architekten Hippodamos geleiteten der Hafenstadt Peiräeus mit regster Kraftanstrengung, in Bezug auf die Privatwohnungen mit sehr erklärlicher Hast, in Bezug auf öffentliche Bauwerke dagegen, unter Aufbietung der mannigfaltigsten und solidesten Kräfte, welche dadurch wesentlich vermehrt wurden, dass auf Themistokles' Rath allen fremden Arbeitern bei den athenischen Bauten Abgabenfreiheit gewährt wurde. Diese Abgabenfreiheit einerseits, der reichliche Lohn und die vielseitige Gelegenheit zur Entfaltung der Kräfte andererseits, bewirkten einen grossen Zusammenfluss von Arbeitern aus ganz Griechenland nach Athen, und mehr als ein bedeutender Künstler scheint unter ihnen gewesen zu sein, wie es sich z. B., um nur Bildner zu nennen, von Ageladas von Argos wahrscheinlich machen lässt, ja selbst von dessen grossem Schüler, des Phidias' Mitschüler Polyklet, wie wir später sehn werden, mit Grunde vermuthet werden darf. Was von öffentlichen Gebäuden in Athen unter Themistokles' Verwaltung erbaut oder begonnen worden, ist im Einzelnen nicht mehr nachzuweisen; dass man aber bei der Wiederherstellung der Stadt auch sogleich den Wiederaufbau der verwüsteten Heiligthümer in Angriff genommen haben muss, liegt in der Natur der Sache. Im Jahre 471 (Ol. 77, 2) wurde Themistokles verbannt und es begann die zehnjährige Periode der Haupthätigkeit von Miltiades' grossem Sohne Kimon, der, abgesehn von seinen Kriegsthaten und seinem politischen Wirken auch in Hinsicht auf die künstlerische Auschmückung seiner Vaterstadt so Grosses leistete, dass er nur von einem übertroffen werden konnte, von dem olympischen Perikles, der die Verwaltung antrat, als Kimon, dem gewohnten Schicksal von Athens grossen Männern erlegen, 461 durch das Scherbengericht in die Verbannung gesandt worden war.

Kimon begann, theils durch liberale Aufwendung seines eigenen beträchtlichen Vermögens, wie in der Anlage seiner dem Volke offen stehenden Gärten, theils auf

Kosten des durch die Perserbeute zu grossem Reichthum gelangten Staates die Ausschmückung Athens im wahrhaft grandiosen und monumentalen Stil. Er legte den Park der Akademie an mit seinen Schattengängen und fliessenden Wassern, er ordnete und schmückte den platanenbeschatteten, von prächtigen Säulengängen und von den wichtigsten öffentlichen Gebäuden umgebenen Marktplatz (die Agora), er gründete nach der Einnahme von Skyros Ol. 77, 1 (472 v. Chr.) das Heiligthum des Theseus, welches die Gebeine des Landesheros in vaterländischer Erde umfing, er erbaute die südliche Mauer der Burg, auf deren mächtig vorspringendem Stirnpfeiler die folgende Zeit jenes Juwel attischer Architektur, den Tempel der siegreichen Athene (s. g. Nike apteros) errichtete, dessen Erbauung nach dem Siege am Eurymedon (Ol. 78) Kimon selbst sicher mit Unrecht beigelegt wird. Wohl aber begann Kimon den Neubau des grossen und prachtvollen Theaters am Südabhange der Akropolis, wohl erhoben sich unter seiner Verwaltung der Tempel der Dioskuren, das von Polygnot, dem ersten grossen Maler Griechenlands geschmückte Anakeion und der Tempel der Artemis Eukleia, und auch die Ruinen des Tempels auf Sunion, Attikas südlicher Landspitze dürften uns ein Denkmal aus der Zeit Kimons sein. Gleichzeitig begann unter der Führung des Kallikrates der Bau der grossen Doppelmauer, welche eine deutsche Meile lang, Athen mit seinem Hafen, dem Peiräeus verbinden sollte. An die mannigfachen grossen Werke der Architektur schloss sich der Schmuck, und neben jene stellten sich die Schöpfungen der Plastik, in denen das Streben Athens, der Barbarensiegerin, Herrlichkeit zu feiern in echt monumentalem Geiste hervortritt. Unter Kimon's Verwaltung fällt die erste Periode der selbständigen und öffentlichen Thätigkeit des etwa 25—30jährigen Phidias, des echten Sohnes dieser grossen Zeit, der die Erhebung Griechenlands in vollkräftiger Jugend durchlebt und durchempfunden hat, und der hievon damals in einem Weihgeschenk der Athener in Delphi, in der kolossalen Erzstatue der Athene auf der Akropolis in Athen und in der Statue derselben Göttin in Platää, dem Schauplatz des letzten entscheidenden Sieges, die ersten Zeugnisse hinstellte. Unter Kimon wirkte als Maler, wie schon oben angedeutet, sein Freund und seiner Schwester Elpinike Geliebter, der grosse Polygnot von Thasos, neben ihm die Athener Mikon und Panänos; kurz wir finden neben dem schwungvollen Betriebe des Kunsthandwerks auch die freie Kunst in einer Entfaltung, mit der sich nur wenige Kunstentfaltungen anderer Zeiten messen können, und in einer Herrlichkeit, von der noch heute manche Reste unseren entzückten Augen Zeugniss ablegen.

Und doch sollte eine noch grössere Zeit kommen, sollte ein noch schwunghafterer, allseitigerer, grossartigerer Kunstbetrieb folgen, da Perikles das Staatsruder ergriff, und unter ihm als sein künstlerischer Rathgeber und sein Freund Phidias in seiner reifsten Blüthe und Vollendung das unermessliche Getriebe der Arbeiten und Schöpfungen mit genialem Blicke und unbeugsamem Wollen, gebietend über eine Armee von ihm untergebenen Handwerkern und Künstlern, leitete und einheitlich gestaltete. Da wurden alle prachtvollen Materialien verwandt, edles Holz und der einheimische Marmor vom Pentelikos, Erz und Gold und Elfenbein, das der Handel aus dem fernen Orient herbeibrachte; da arbeiteten Architekten und Bildhauer, Erzgiesser und Ciseleure, Maler und Kunstweber, Goldschmiede und Elfenbeinarbeiter, Jeder an der Stelle, wohin der grosse Meister, dem selbst Männer wie

die berühmten Architekten Iktinos, Mnesikles und Kallikrates sich willig unterordneten, ihn hinwies, da wirkte Jeder zum Ganzen, wie es Phidias empfunden hatte, Jeder wie das Glied eines grossen Körpers, dessen Haupt voll erhabener Ideen Phidias war und dessen Herz voll grossartigen Thatendranges Perikles. Da entstanden neben und nach einander in der unglaublich kurzen Zeit von etwa 20 Jahren alle Hauptgebäude Athens und Attikas, deren nur wenige der folgenden Zeit zu vollenden blieb, es entstanden der Parthenon (geweiht Ol. 85, 3, 437 v. Chr.), das Erechtheion (vollendet erst Ol. 92, 4, 408), der Tempel der Siegerin Athene (Athene Nike, Nike apteros), des Ares, des Hephästos, der Aphrodite Urania, der Weihetempel der Demeter in Eleusis, der Tempel der Nemesis in Rhamnus und viele andere; daneben wurden die Propyläen erbaut, und ohne Zweifel noch manches andere öffentliche Gebäude profaner Bestimmung. Wie die Architektur, wirkte die Plastik, die Tempel erhielten ihre Cultusbilder und ihren Ornamentschmuck in Giebeln, Metopen und Friesen, und auch bei den Profangebäuden dürfen und müssen wir uns die Plastik betheiligt denken in der Herstellung von Weihgeschenken voll historischer Erinnerungen. Alles dies wurde aus dem Grossen und Vollen geschaffen, und zwar mit so enormem Aufwande von Geld, dass wir uns von den Summen kaum eine Vorstellung machen können, wenn wir vernehmen, dass die Propyläen allein 2012 Talente kosteten, das ist nach unserem Geldausdruck 2 Millionen und 800,000 Thaler, nach unserm Geldwerth verglichen mit dem des Alterthums wenigstens das Vierfache; während das abnehmbare und bei jedem Amtswechsel der Schatzverwalter abgenommene und nachgewogene Goldgewand der Athene Parthenos 44 Goldtalente schwer war, welche nach unserem Geldausdruck 786,500 Thalern entsprechen!

Aber, so sehr auch Athen in jeder Beziehung an der Spitze des nationalen Aufschwunges stand, doch war es nicht allein in Athen, wo dieser Geist eines gewaltigen und ausgedehnten Kunstschaffens sich regte; Ol. 81 (456) trugen die Athener auf gemeinsame Erneuung der von den Barbaren zerstörten Nationalheiligthümer an, und überall in Hellas, in der Peloponnes, in Kleinasien erhoben sich prachtvolle neue Heiligthümer, theils an der Stelle älterer, theils von ganz neuer Gründung, so dass fast alle Haupttempel Griechenlands eben dieser Periode angehören, deren Plastik den Gegenstand unserer folgenden näheren Betrachtung bilden wird; und zwar ist diese massenhafte Baulust in Griechenland nicht nur an sich, sondern auch für die anderen bildenden Künste von so besonders hervorragender Bedeutung, weil die Architektur, wie sie überhaupt der Hilfe der Schwesterkünste schwer entrathen kann, in dieser grossartig aus dem Grossen schaffenden Zeit am wenigsten geneigt war, auf die Mitwirkung der Plastik und Malerei zu verzichten und sich mit ihren bescheidneren Mitteln zur Ausschmückung ihrer Monumente zu begnügen. In Folge dessen ist die Plastik in dieser Zeit überwiegend, fast ausschliesslich mit öffentlichen Aufgaben beschäftigt; und wenn man nun nicht vergisst, dass zu jeder Zeit die Verwendung der Kunst zu grossen öffentlichen Aufgaben derselben eine gewisse Grossartigkeit, einen Geist des Monumentalen verleiht, so wird man ermessen, wie weit es die bildende Kunst dieser an sich grossartig angelegten Zeit steigern musste, wenn ihr wesentlich nur erhabene, monumentale, öffentliche Aufgaben wurden. Blicken wir demgemäss wohin wir wollen, es tritt uns plötzlich überall eine Fülle der Entwickelungen, ein Glanz der Leistungen, eine Er-

habenheit der Schöpfungen der Kunst entgegen, welche wir vergebens in irgend einer Periode alter und neuer Kunstgeschichte wieder suchen würden, eine Fülle, ein Glanz und eine Erhabenheit, vor welcher selbst die Zeit Leos X. und Raffael's zuzurückstehn muss, wenn man das Verhältniss der Kräfte zu dem Gewirkten erwägt. Unsere Aufgabe aber ist es nicht, diese Herrlichkeit in volltönenden Phrasen zu preisen und uns an solchen zu einer unklaren Bewunderung emporzuschwindeln, sondern in dieser Fülle Weg und Steg zu suchen und durch ein genaues Studium der uns gebliebenen Reste im Einzelnen unser Gemüth zu stärken, dass es das Bild des Ganzen erfassen und ertragen lerne, um von ihm erhoben anstatt erdrückt zu werden.

ERSTE ABTHEILUNG.

ATHEN.

ERSTES CAPITEL.

Phidias' Leben und Werke [1]).

Phidias war des Charmides Sohn, von Athen. Sein Geburtsjahr ist uns nicht überliefert und lässt sich aus einigen Daten aus des Künstlers Leben nur ungefähr, jedoch mit Wahrscheinlichkeit auf Ol. 70, 500 v. Chr. berechnen, so dass er die Schlacht von Marathon als Knabe von 10 Jahren, diejenige von Salamis als 20jähriger Jüngling erlebte, und dass die Zeit der grossen Thaten, der begeisterten Erhebung, der genialen Entwickelung Athens in die Periode von Phidias' erregbarer, frisch aufblühender Jugend fällt, und man gewiss mit Recht ihn als den Sohn dieser grossen Zeit bezeichnen kann. Sein erster einheimischer Lehrer, bei welchem der Knabe und Jüngling das Handwerksmässige und Technische seiner Kunst gelernt haben wird, war Hegias (s. oben S. 112); als zweiter und bedeutenderer Meister des jungen Phidias aber erscheint der grosse Ageladas von Argos, und zwar ist es sehr wahrscheinlich, dass dieser damals nach Athen kam, als der Wiederaufbau der Stadt im grossen Stile begann und die versprochene Abgabenfreiheit Künstler von nah und fern herbeilockte. Dies ist Ol. 75, 4 (476) gewesen und würde in Phidias' vier und zwanzigstes Jahr fallen, also in eine Zeit, wo der junge Genius sich am allergeneigtesten fühlen musste, die Lehre eines berühmten fremden Meisters auszubeuten. Ob in diese Zeit auch Myron's Schülerschaft bei Ageladas fällt, ist wohl sehr zweifelhaft, dagegen zweifle ich kaum, dass der dritte der grossen Schüler des argivischen Meisters, Polyklet, mit jenem von Argos nach Athen gekommen sei und dort einige Jahre gelebt habe; denn hiedurch erklären sich offenbar ein paar attische Gegenstände unter den Werken Polyklet's am einfachsten, und diese Anwesenheit

Polyklet's in Athen würde wiederum diejenige seines Meisters, des Ageladas wahrscheinlich machen. Wie dem aber auch immer gewesen sei, einige Jahre mag Phidias Ageladas' Unterricht genossen haben, ehe er als selbständiger Künstler und Meister auftrat, und ehe er die ersten öffentlichen Aufträge erhielt. Es ist nicht der leiseste Grund vorhanden, den Beginn der selbständigen Thätigkeit des Phidias bereits in sein zwanzigstes Jahr zu verlegen, vielmehr ist es wahrscheinlich, dass Phidias nicht vor seinem 28. bis 29. Jahre die erste öffentliche Aufgabe löste, so dass sein Auftreten so ziemlich mit dem Beginne der Verwaltung Kimon's (Ol. 77, 2, 471) zusammenfallen dürfte. Diese Verwaltung Kimon's stellt zugleich die erste Hauptperiode der Künstlerwirksamkeit des Phidias dar; in diese Jugendperiode des Meisters fallen ausser vielleicht manchen Werken, deren Datum wir nicht berechnen können, von seinen öffentlichen Arbeiten diejenigen, die eine Beziehung zu den Perserkriegen haben, so eine zum Andenken an die Schlacht von Marathon in Delphi geweihte Erzgruppe, in deren Mitte der Held von Marathon, Miltiades stand, so die zur Erinnerung der Perserbesiegung auf der Burg von Athen aufgestellte kolossale Athene von Erz, so die Athene in Platää, das Weihgeschenk aus dem Ehrenlohn der Platäer, wegen ihrer ausgezeichneten Leistungen in der Schlacht bei ihrer Vaterstadt.

Die zweite Periode des Phidias, sein Mannesalter bis zum Greisenalter fällt mit Perikles' Verwaltung zusammen, und umfasst bei weitem die meisten, so wie die berühmtesten Werke des Meisters, so namentlich die Ol. 85, 3 (437 v. Chr.) etwa in Phidias' 62. Jahre vollendete und geweihte Athene Parthenos in Athen und den etwas später geschaffenen Zeus in Olympia.

Von den sonstigen Lebensumständen des grossen Künstlers ist uns Nichts bekannt, seine Werke bezeugen den Werth dieses Lebens. Nur über das Ende des Meisters besitzen wir eine genauere, aber freilich sehr traurige Nachricht. Bis zu seinem 65. Jahre etwa war Phidias wesentlich in Athen geblieben und für seine Vaterstadt thätig gewesen. Dann folgte er dem ruhmvollen Rufe nach Olympia, wohin ihn mehre seiner Schüler begleiteten und wo er mit den höchsten Ehren und Auszeichnungen empfangen wurde. Ja noch Jahrhunderte nach seinem Tode blieb seine Werkstatt, in welcher er das Wunder der Kunst, den olympischen Zeus geschaffen hatte, den dankbaren Eleern eine geweihte, wohlgehegte Stätte, und an des Meisters Nachkommen, denen das Ehrenamt der Überwachung und Reinigung des Zeusbildes übertragen wurde, offenbarte sich diese Dankbarkeit, welche ihren letzten Ausdruck darin fand, dass man Phidias erlaubte, was die eifersüchtigen Athener ihm bei der Parthenos verweigert haben sollen, seinen Namen auf die Basis seines unsterblichen Werkes zu schreiben*). In dieser Weise auf's höchste geehrt und im Glanze des Ruhmes kehrte der Meister im Jahre 432 nach Athen zurück. Hier hatte sich mittlerweile eine Partei gegen Perikles gebildet welche, noch zu unmächtig, um den gewaltigen Mann selbst anzufechten, mit Angriffen auf dessen Freunde begann. Ein solcher Angriff traf auch Phidias. Menon, ein früherer Hilfsarbeiter des Phidias, wurde bestochen den Meister der Veruntreuung eines Theiles des Goldes anzuklagen, welches ihm zur Darstellung der Parthenos übergeben war. Allein da der Goldschmuck des Bildes, wie die Anekdote erzählt, auf Perikles' Rath, so eingerichtet war, dass er abgenommen und nachgewogen werden konnte, so war dieser Anklage leicht zu begegnen. Die demgemäss zurückgeschlagenen Feinde gaben aber ihre

Sache nicht auf, sondern ersannen einen neuen Angriff, eine neue Klage, dahin lautend, Phidias habe sich der Gotteslästerung schuldig gemacht, indem er Perikles und sein eigenes Porträt in dem Reliefschmucke des Schildes der Parthenos angebracht habe, Diese Klage brachte Phidias in den Kerker, in welchem er bald darauf, also etwa 68 Jahre alt, sei es einer Krankheit, sei es heimlich ihm beigebrachtem Gifte erlag. — Seinen erwiesenermassen falschen Ankläger Menon aber ehrte das wankelmüthige Volk mit Abgabenfreiheit, und machte die Behörden für seine persönliche Sicherheit verantwortlich.

Von den Werken des Phidias werden wir die meisten nur kurz anführen dürfen, um nicht durch Aufzählung minder wichtiger Thatsachen zu ermüden. Die Hauptwerke jedoch glauben wir so vollständig beschreiben zu müssen, wie es uns nach Zusammenfassung aller Zeugnisse möglich ist, und über die beiden Ideale der Athene und des Zeus behalten wir uns eine eigene Auseinandersetzung vor.

Von den Werken der ersten Periode des Phidias haben wir schon oben einige genannt. Die bereits erwähnte Erzgruppe in Delphi vom Zehnten der marathonischen Beute bestand aus dreizehn Figuren wesentlich heroischer Geltung, deren Mittelpunkt Miltiades zwischen Athene und Apollon gebildet zu haben scheint. Es ist dies eine Composition im Geiste jener Gruppe troischer Helden von Onatas (oben S. 110) und der anderen ähnlichen Werke, welche wir im Verlaufe der Darstellung kennen lernen werden, und fast scheint es, dass in dem Werke ein von Phidias später verlassenes Kunstprincip liegt, welches in der ferneren Entwickelung der Kunst überwiegend von Künstlern einer anderen, weniger idealen Richtung festgehalten worden zu sein scheint. Denn solche im freien und nicht, wie im Giebelfeld, architektonisch umgrenzten Raume aufgestellte Gruppen finden wir ausser bei Myron's Sohne Lykios, der Phidias' jüngerer Zeitgenoss war, nur bei nichtattischen Meistern. Ist diese Annahme eines älteren Kunstprincips in diesem Werke begründet, so stimmt das sehr wohl damit, dass diese Gruppe vielleicht die erste grössere Arbeit des jungen Phidias war.

Von der Athene zu Platää bemerken wir nur, dass sie ein kolossales mit Gold bekleidetes Holzbild war, an dem das Nackte aus Marmor anstatt aus Elfenbein bestand, und dass der auf dieses Bild verwendete Ehrensold der Platäer etwa 100,000 Thaler nach unserem Geldausdruck betrug. – Eine noch etwas früher als dies Werk geschaffene Athene für Pallene in Achaia übergehn wir als zu wenig genau bekannt nach dieser Erwähnung, um uns dem ersten der unter uns bekanntesten Werke des Phidias zuzuwenden. Dies ist die kolossale eherne Athene auf der Burg von Athen, die der moderne Sprachgebrauch sich gewöhnt hat als Athene Promachos, Vorkämpferin zu bezeichnen, obwohl dieser Ausdruck nur bei einem einzigen sehr geringen Gewährsmann vorkommt, und offenbar zu der Gestalt und Auffassung der Göttin nicht passt. Es ist dies dasjenige Bild, von dem allgemein bekannt ist, dass man seinen Helmbusch und die Spitze seiner Lanze bereits glänzen sah, wenn man auf der Höhe von Cap Sunion gen Athen heranschiffte. Da nun nach den unten folgenden Münzen und hauptsächlich nach der Wiederauffindung der Trümmer des Fussgestells der Standort zwischen dem Parthenon und Erechtheion bekannt, und dadurch bewiesen ist, dass die Statue das Dach des Parthenon überragen musste, um von der Höhe von Sunion aus gesehn werden zu können, so können wir ihre Höhe mit der Basis auf gegen 70 Fuss berechnen, während sie ohne die Basis unter 60'

betrug, weil diese Athene kleiner war als der 60′ grosse Zeus in Tarent. Für die Gestalt dieser Statue liegen die beiden hier folgenden, einander widersprechenden Münzdarstel-





Fig. 34. Attische Münzen mit Phidias' eherne Athene.

lungen vor, deren eine, mit welcher mehre andere wesentlich übereinstimmen, die Göttin mit aufgestützter, grade emporstehender Lanze und mit niedergesetztem, mit der rechten Hand gehaltenem Schilde zeigt. Auf der anderen Münze, mit der nur noch ein Exemplar übereinstimmt, hatte die Göttin den Schild am linken Arm erhoben. So schwer diese Differenz zu erklären ist, können wir sie doch nicht läugnen, und da wir uns für eine Vorstellung entscheiden müssen, geben wir um so unbedenklicher der ersteren den Vorzug, da wir wissen, dass etwa ein Menschenalter nach Phidias Mys, nach Zeichnungen des Parrhasios auf dem Schilde eine Kentaurenschlacht und andere Gegenstände ciselirte. Dies hat keine oder wenigstens nur geringe Wahrscheinlichkeit, wenn der Schild, am Arme der Göttin erhoben, mindestens 50 Fuss hoch über dem Boden war; wahrscheinlich und sehr erklärlich wird die unverdächtig überlieferte Thatsache erst, wenn wir den Schild niedergesetzt, also mit seinem unteren Rande, höchstens 15 Fuss hoch über dem Boden denken. Denn in diesem Falle bot seine unverzierte Fläche einem bedeutenden Künstler wie Mys den erwünschten Raum zur Anbringung seiner Arbeiten, welche hier vollkommen gesehn und genossen werden konnten.

Von den nichtdatirten Werken können wir mit einiger Wahrscheinlichkeit nur noch eine Amazonenstatue in diese Periode des Meisters setzen, welche er im Wettstreit mit Polyklet, Kresilas und Phradmon gemacht haben soll. Diese Statuen waren später in Ephesos geweiht, aber es ist sehr möglich, dass Athen der Ort, und der grosse Conflux von Künstlern aus verschiedenen Orten in der Jugendzeit des Phidias der Anlass des Wettstreites gewesen ist, in welchem Polyklet's Amazone den ersten, die des Phidias, welche sich auf ihre Lanze stützte, durch schöne Fügung des Mundes und besonders gelungene Bildung des Nackens ausgezeichnet war, unter den erhaltenen Amazonenstatuen aber nicht mit Sicherheit nachgewiesen werden kann, den zweiten Preis bekam.

Unter den Werken der zweiten Periode des Künstlers, oder aus der Zeit seiner vollendeten Reife ragen weit über alle andern hervor die beiden Goldelfenbeinkolosse der Athene Parthenos in Athen und des panhellenischen Zeus in Olympia.

Die Athene Parthenos[3]), in runder Summe 40 Fuss hoch, das Tempelbild in der Cella des Parthenon, vollendet und geweiht im Jahre 437 v. Chr., stellte die erhabene, jungfräuliche Schutzgöttin Athens in heiterer Majestät siegreichen Friedens dar. Die Göttin stand ruhig aufrecht, bekleidet mit einem lang bis auf die Füsse herabwallenden aus Gold getriebenem Gewande, die Brust von der Ägis umhüllt, auf der das elfenbeinerne Medusenhaupt angebracht war. Der goldene Helm, der ihr Haupt bedeckte, offenbar der enganliegende attische, nicht der sogenannte korin-

thische hohe Visirhelm war in der Mitte mit einer Sphinx, zu beiden Seiten mit Greifen in hohem Relief geschmückt. Der Schild war zur linken Seite der Göttin auf die Basis gestellt, und auf seinem Rande ruhte ihn fassend die linke Hand, welche zugleich die an die Schulter gelehnte Lanze hielt, um deren Schaftende sich die heilige Burgschlange emporringelte, und deren Spitze sich aus einer kauernden Sphinx, auch diese, wie die Schlange, Gegenstand kennerischer Bewunderung, erhob. So erschien die Göttin als die vollendet friedliche, welche ihre Waffen nicht zu unmittelbarem Gebrauche bereit hielt. Dieser Friede aber ist nicht derjenige der Schwäche, die sich des Kampfes scheut oder die dem Kampfe nicht gewachsen ist, sondern derjenige, welcher aus dem Kampfe und aus dem Siege über entgegenstehende Kräfte hervorgeht, aus dem Siege zunächst über Poseidon, der mit Athene um den Besitz Attikas gestritten hatte, wie es der Westgiebel des Parthenon zeigte. Es ist der Friede der nicht mehr bestrittenen Herrschaft. Darauf deutet die sechs Fuss hohe Statue der Siegesgöttin, welche Athene auf der vorgestreckten rechten Hand trug, und die, von ihr abgewandt, den goldenen Kranz erhebend, gleichsam von Athene ausgesandt, ausdrückte, dass die Landesgöttin Attikas den Ihren Sieg verleihe. So nähert sich diese niketragende Athene der sieghaften Göttin (Nike-Athene), deren am Aufgange der Akropolis stehendes Tempelchen wir später kennen lernen werden, und deren alterthümliches Bild mit dem abgenommenen Helm in der einen, mit der Blutfrucht, der Granate, in der anderen Hand ebenfalls auf den aus Kampf, Blut und Sieg hervorgegangenen Frieden hindeutete.

Was aber die künstlerische Composition der Parthenosstatue anlangt, deren nackte Theile, also Gesicht, Arme und Füsse von Elfenbein waren, während die Augensterne aus Edelsteinen, Gewandung und Waffen aus Gold bestanden, so will ich nur bemerken, dass die scheinbare Ungleichheit, die entstanden ist, indem wir drei Attribute, Lanze, Schild und Schlange auf die linke Seite verlegten, in der leichtesten Weise dadurch ausgeglichen wird, dass die Hauptmasse der Gewandung auf die rechte Seite fiel, eine Annahme, welche theils dadurch begründet wird, dass die relativ glaubwürdigste Nachbildung der Parthenos in einem attischen Votivrelief uns diese Anordnung erkennen lässt, theils in dem Umstande ihre Rechtfertigung findet, dass wir im Innern der Kolossalstatue eine eigene Stütze für den Niketragenden Arm denken müssen, welche durch die nach dieser Seite verlegte Gewandmasse in natürlichster Weise maskirt wird. So weit die Gestalt selbst. Reicher Reliefschmuck zierte den Schild, die hohen Sohlen und die Basis. Am Schilde waren auf der äusseren Fläche Amazonenkämpfe, auf der inneren die Kämpfe der Götter und der Giganten ciselirt; in diesen Reliefen waren jene verhängnissvollen Porträts des Perikles und des Phidias angebracht, und zwar, wie die fabelhaft klingende Überlieferung berichtet, in so kunstreicher Weise, dass sie nicht entfernt werden konnten, ohne das ganze Relief zu zerstören. Um den Rand der Sandalen zogen sich Kentaurenkämpfe, wie sie auch unter anderen Gegenständen die Metopen des Tempels schmückten, und auf der Basis, wahrscheinlich nur an der vorderen Fläche, war die Geburt der Pandora, vielleicht ihre Bildung durch Hephästos und Athene in Anwesenheit von zwanzig anderen Gottheiten dargestellt. Diese Basis musste schon Ol. 95, (um 400) von Aristokles restaurirt werden, während die Statue selbst in unverletztem Zustande Jahrhunderte vor den erstaunten Blicken der Welt dastand[1]). Zwar will eine Nachricht wissen, der Ty-

rann Lachares habe Ol. 120 (296) bei seiner Flucht von Athen den ganzen abnehmbaren Goldschmuck des Bildes geraubt, da jedoch Pausanias, der unter den Antoninen reiste, die Statue, als aus Gold und Elfenbein bestehend, beschreibt, so kann jener Raub sich wenigstens nicht auf das Gewand und sonstige Haupttheile erstreckt haben, sondern wird höchstens Beiwerke, wie den Kranz der Nike, der in den Schatzrechnungen allein aufgeführt wird, also abnehmbar war, betroffen haben. Denn an eine Restauration des Goldgewandes ist, abgesehn davon, dass wir über dieselbe schwerlich ohne Nachricht wären, schon deshalb nicht zu denken, weil Athen nach Ol. 120 sicher niemals zu solchem Zwecke Hunderttausende von Thalern aufzuwenden hatte. Die letzte sichere Erwähnung der Parthenos fällt in das Jahr 375 nach Christus in die Regierungszeit der Kaiser Valentinian und Valens; wann und durch welche Schicksale das Wunderwerk zu Grunde gegangen sei, ist uns nicht bekannt.

Mit dieser Statue hatte Phidias das Ideal der Athene in ihrer höchsten Auffassung, wie sie im gläubig begeisterten Volke angeschaut wurde, als die ewig sieghafte und Sieg verleihende Schutzgöttin des Landes und der Stadt vollendet und für alle Folgezeit kanonisch festgestellt. Jedoch ist dies nur so zu verstehn, dass der Grundtypus der hohen, über alle weibliche Schwäche unendlich erhabenen Jungfrau nie wieder aufgegeben werden konnte, nicht in der Art, dass nicht Modificationen dieses Typus möglich gewesen wären. Vielmehr hat Phidias selbst mehre dieser Modificationen geschaffen, in dreien anderen Statuen der Göttin, welche er ausser dem schon erwähnten Erzkoloss bildete. Und wie bedeutend diese Modificationen sein konnten, das lehrt uns die eine der erwähnten drei Statuen, dasjenige Erzbild, welches die Lemnier, wahrscheinlich attische Colonisten (Kleruchen) auf Lemnos, auf der Burg von Athen weihten. Dieses war durch seine hohe Schönheit so ausgezeichnet, dass es von derselben seinen Beinamen erhielt, und stellte die Göttin wahrscheinlich unbehelmt dar. Gepriesen wird besonders der Umriss des Gesichts, die Zartheit der Wangen, die feine Bildung der Nase. Dennoch dürfen wir uns in diesem Bilde nicht eine im eigentlichen Sinne weibliche, weiche Schönheit vorstellen, namentlich muss alles eigentlich Liebreizende des weiblichen Antlitzes hinweggedacht und durch den Ausdruck geistiger Erhabenheit ersetzt werden, das wollen jene Epigramme andeuten, welche aussagen, vor diesem Bilde müsse man gestehn, Paris sei ein Kuhjunge gewesen, der Aphrodite vor Athene den Schönheitspreis zuzuerkennen. Es ist das freilich an sich Nichts als ein witziger Einfall, den man nicht zu hoch aufnehmen, und namentlich in Bezug auf die Aphrodite des Praxiteles, welche verglichen wird, mit grosser Vorsicht gebrauchen muss; dass aber wirklich die lemnische Athene in der Art, wie ich angedeutet habe, als strenge Schönheit zu fassen ist, können wir aus den erhaltenen Athenebildern lernen, von denen selbst die am weichsten und weiblichsten gehaltenen diesen Charakter und in ihm den Grundzug des phidiassischen Idealtypus festhalten. Was ein später Schriftsteller von der zarten Röthe der Wangen der lemnischen Athene erzählt, ist wahrscheinlich eine hohle Phrase oder soll nur in ungeschickter Weise jene Zartheit der Flächenbehandlung ausdrücken, die uns an leichte Röthe denken macht; von wirklicher Farbe, sei diese durch partielle künstliche Erzmischung (an die ich überhaupt nicht glaube) oder durch Email hervorgebracht gewesen, ist schwerlich die Rede.

So gewaltig sich der Genius des Phidias aber auch in dem Idealbilde der Athene

offenbarte, sollte derselbe doch noch ein Werk schaffen, welches die Athene so weit überragte, wie der ihm zu Grunde liegende Gedanke eines einheitlichen griechischen Nationalgottes und Götterkönigs die Idee einer attischen Landesgöttin und der Göttin der Weisheit und Kraft überragt. Dies Werk war der panhellenische Zeus in seinem Tempel in Olympia, welchen wir ohne allen Zweifel als die höchste Hervorbringung der ganzen plastischen Kunst der Griechen, und somit wohl der ganzen Welt ansprechen dürfen, ein Werk, welches das Staunen und die begeisterte Bewunderung des ganzen Alterthums erregte, und das noch in den auf uns gekommenen, verhältnissmässig schwachen Nachbildungen auch den Enthusiasmus der Neueren, wie wenig Anderes erregt hat. Demgemäss begreift es sich, dass wir den Zeus von Olympia vielfach erwähnt finden; eine eigentliche Beschreibung aber fehlt uns, und das ist wieder begreiflich, da Jeder ihn selbst gesehn hatte, und es als ein Unglück galt, nicht zu seinem Anschaun gelangt zu sein. Was uns angegeben wird, sind Äusserlichkeiten; aber diese genügen uns, um mit Hilfe erhaltener Statuen und Büsten ein ziemlich vollständiges Bild der Statue zu entwerfen.

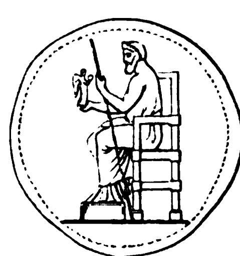


Fig. 35. Eleische Münze mit Zeus.

Der Gott war thronend gebildet und zwar mit dem Thronsitz und der Basis etwa 42′ hoch, erschien aber vermöge der Imposanz der Gestalt viel grösser. Das adlerbekrönte von Metallen buntglänzende Scepter ruhte in der Linken, die rechte Hand trug, wie die der Athene, eine Statue der Siegesgöttin, die, wie uns die nebenstehende Münze von Elis, mit einer im Übrigen unbedeutenden Nachbildung von Phidias' Zeus lehrt, mit der Siegerbinde in den erhobenen Händen dem Gotte zugewendet war. Die nackten Theile des Zeus wie der Nike waren von Elfenbein, der weite Mantel des Gottes von buntfarbig emaillirtem Golde, von Golde waren auch die Sohlen und die Locken des Hauptes, in denen grün emaillirt der Oelkranz als der olympische Siegespreis lag. Soweit die unsere Vorstellung leitenden Angaben über das Äusserliche, welches wir aus andern Quellen ergänzen. Phidias' Zeus war aufgefasst als der in ruhiger Siegesvollendung und in heiterem Ernste thronende höchste Gott der griechischen Religionsanschauung, als der allmächtige und doch gnadenreiche Herrscher des Weltalls. Den ganzen oberen Theil des Körpers bis zum Nabel müssen wir uns nackt denken, nur über die linke Schulter hangt ein grösserer Zipfel des Mantels, der den unteren Theil des Körpers mit weiten und grossen Falten umhüllt. Die auf einem Schemel ruhenden Füsse waren, wie wir das aus einem unten zu erwähnenden Umstande entnehmen, nahe zusammengestellt, in der Art, wie wir es an der Verospischen Statue, Fig. 36 sehn, welche uns den Typus der ganzen Statue des Phidias am besten vergegenwärtigen kann. Für die geistige Auffassung soll, wie mehrfach erzählt wird, der Meister als sein Vorbild die homerischen Verse angegeben haben, in denen Zeus der Thetis auf ihre Bitte, Achill zu verherrlichen, Gewährung zuwinkt, und in denen es heisst:

> Also sprach und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion
> Und die ambrosischen Locken des Königs walleten vorwärts
> Von dem unsterblichen Haupt, es erbebten die Höhn des Olympos.

Verse, in welchen die Majestät und Gewalt des Götterkönigs in der vollendetst denk-

baren Weise gemalt ist, da er auch bei huldreicher, milder Stimmung nur durch das Winken seiner Brauen und das Wallen seiner Locken den Olymp erschüttert. Aber nicht allein diese Erhabenheit wurde des Künstlers Vorbild, auch die Milde und Huld nahm er in sein Werk mit hinüber, und noch mehr als dies, auch die wesentlichen Mittel, um den grossen Ausdruck dieses Momentes darzustellen, entlehnte er von Homer, wie dies Strabon sehr richtig und fein angiebt, wenn er sagt, von der Bewegung der Augbrauen und des Haupthaars sei die Bildung des Zeusideals bei Phidias ausgegangen. Denn die Augbrauen bezeichnen und bedingen am meisten die plastische Gestalt der Theile um das Auge, dessen Blick selbst darzustellen der Plastik versagt ist, und mit dem Haar steht der Bau der Stirn in untrennbarer Verbindung. Von der Auffassung der Bedeutung und Gestalt dieser Theile also ging die Verkörperung des Ideals im Geiste des Künstlers aus, wie man das an der fertigen Statue erkannte, und wie man das noch heutzutage aus einer guten Nachbildung wie aus der unten abzubildenden und näher zu analysirenden Maske von Otricoli erkennen und nachweisen kann. Einstweilen aber fahren wir fort in dem Versuche, uns die äussere Erscheinung und den Eindruck des phidiassischen Zeus zu vergegenwärtigen. Es ist schon gesagt, dass der Gott thronend gebildet war. Sein Thron[5]), selbst ein bedeutendes Werk der Architektonik und verziert mit reichem plastischem Bilderschmuck, ruhte auf vier pfeilerartigen Füssen, denen im Inneren zur Stütze des Sitzbrettes, auf dem die ganze Last ruhte, noch Säulen in gleicher Zahl entsprachen. Die vier Pfeilerfüsse waren auf halber Höhe durch Querbalken verbunden, unterhalb welcher der Thron durch gemauerte Schranken geschlossen war, die wir uns als übergehängte Teppiche zu denken haben. Von diesen Schranken war die nach vorn zu gewandte nur dunkelblau angestrichen, um einen ruhigen Hintergrund für den goldenen Mantel des Gottes zu bilden; diejenigen nach den Seiten und nach



Fig. 36. Zeus Verospi.

hinten dagegen waren von Phidias' Neffen, dem Maler Panänos mit Figurencompositionen bemalt. Auf diesen Schranken also ruhten die Querbalken der Pfeilerfüsse wie eine Borde oder wie ein friesartig ornamentirter Abschluss, und auf diesem Friesbalken standen vorn zu beiden Seiten der schmal zusammengestellten Füsse des Gottes je vier Statuen, in denen die acht von Alters her in Olympia gebräuchlichen Kampfarten dargestellt waren. Eine dieser Statuen war das Porträt eines schönen eleïschen Jünglings Pantarkes, den Phidias geliebt hatte. Die drei übrigen Seiten des Friesbalkens waren mit einer Darstellung des Krieges der Griechen unter Herakles und Theseus gegen die Amazonen, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach nicht in Relief[6]), sondern in Rundbildern, deren je 9—10 auf jede Seite kommen, geschmückt, während an den Pfeilerfüssen selbst in der unteren Hälfte je zwei, in der oberen je vier Siegesgöttinnen dargestellt waren. Oberhalb dieser Siegesgöttinnen verbanden abermals Querbalken, als die Schwingen des Sitzbrettes, die Pfeilerfüsse des Thrones, und an diesen friesartigen Balken waren je rechts und links in Relief die von Apollon und Artemis erschossenen Kinder der Niobe dargestellt, Compositionen, die vielleicht mehr als einem der erhaltenen Niobidenreliefe zu Grunde liegen, indem diese nur in einzelnen Figuren der berühmten Statuengruppe von Skopas oder Praxiteles entsprechen. Ferner hatte der Thron Armlehnen, und diese waren nach vorn durch Sphinxe gestützt, welche einen geraubten Thebanerknaben unter sich hielten; von der bis zur Höhe des Hauptes emporragenden graden Rücklehne wissen wir nur, dass ihre Pfosten zu beiden Seiten vom Haupte des Gottes die Horen und Chariten trugen. Die Füsse des Schemels waren durch liegende Löwen dargestellt, und seinen Rand schmückte eine Amazonenschlacht des Theseus. An der Basis endlich, welche wir uns als eine breite niedrige Stufe denken müssen, über welche der Gott bequem würde herabschreiten können, war die Geburt der Aphrodite aus dem Meere und ihre Begrüssung durch die olympischen Götter gebildet, während zu beiden Seiten wie im Ostgiebel des Parthenon hier die Mondgöttin hinab, dort der Sonnengott emportauchte, um anzuzeigen, dass mit der Geburt einer neuen Gottheit ein neuer himmlischer Tag beginne. Welch eine Welt der Kunst war allein dieser Thron mit seinen Statuen, Reliefen und Malereien!

Über die späteren Schicksale des Zeusbildes sei noch bemerkt, dass trotz der Sorgfalt, welche die zu dessen Pflege unter dem Namen der Phädrynten (Reiniger) angestellten Nachkommen des Phidias auf die Erhaltung verwandten, auf deren Mittel wir weiter unten zurückkommen, kaum 60 Jahre nach der Aufstellung das Elfenbein aus den Fugen ging und eine Zerstörung des Kolosses drohte, welcher der messenische Künstler Damophon durch eine geschickte und dauerhafte Reparatur vorbeugte. So blieb der Zeus in seiner ganzen Herrlichkeit bis zum Jahre 408 nach Christus, wo unter Theodosius' II. Regierung der Tempel niederbrannte und die olympischen Spiele aufhörten. Dass das Bild den Tempelbrand überstanden habe, ist ohne den leisesten Schatten von Wahrscheinlichkeit. Ein byzantinischer Schriftsteller will allerdings wissen, dasselbe sei später in Constantinopel aufgestellt gewesen und daselbst im Jahre 475 beim Brande des Lauseion zu Grunde gegangen; wir haben aber alle Ursache diese Nachricht für irrig, höchstens auf eine Nachbildung bezüglich zu halten, um so mehr als auch der Kaiser Caligula vergeblich versuchte, den Koloss aus Olympia wegzunehmen und nach Rom zu versetzen.

Doch wir dürfen nicht vergessen, dass wir hier zunächst es nur mit einer Übersicht der Werke des Phidias zu thun haben, und wollen deshalb, ehe wir auf die genauere Besprechung der berühmtesten derselben und des in ihnen ausgesprochenen Kunstcharakters eingehn, unser Verzeichniss der wichtigeren Denkmäler phidiassischer Kunst kurz zu Ende bringen. Der zweiten Periode des Meisters gehört ausser der Athene Parthenos und dem Zeus, noch eine in Elis als Tempelbild aufgestellte Aphrodite Urania von Gold und Elfenbein an, von der uns berichtet wird, dass sie den einen Fuss auf eine Schildkröte, angeblich das Sinnbild weiblicher Häuslichkeit, vielleicht richtiger das des Himmelsgewölbes, stellte, und die wir schon um des Materiales (Goldelfenbein) willen als wesentlich bekleidet denken müssen. Ungewissen Datums ist eine zweite Aphrodite Urania von Marmor in Athen, und eine dritte andere Aphrodite des Meisters, ebenfalls von Marmor, in Rom, deren gewählte Schönheit gepriesen wird; dagegen scheint der zweiten Periode, und zwar den späteren Jahren, in denen Phidias ausserhalb seines Vaterlandes beschäftigt war, ein Hermes von Marmor anzugehören, der in der Vorhalle des Ismenion in Theben, gegenüber einer Athene des Skopas aufgestellt war. Eine Vervollständigung dieser Liste der Werke des Phidias durch die Namen von Statuen, über die wir nichts Näheres wissen, und deren Gegenstand nicht einmal ganz klar ist, würde eine sehr leichte, aber für unsere Zwecke doch verlorene Mühe sein[7]), eben so wie eine Abweisung der fälschlich auf Phidias bezogenen Arbeiten, wie z. B. des einen Kolosses von Monte cavallo, der trotz Allem, was in neuerer Zeit darüber gesagt worden, eben so wenig erweislich oder auch nur wahrscheinlich Phidias wie der entsprechende andere Praxiteles angehört[8]). Übergehen dürfen wir dagegen nicht, dass Phidias auch berühmter Ciseleur war, also kunstreiche, mit Reliefen geschmückte Gefässe bildete, und dass er sich auch mit der Malerei befasst zu haben scheint, obwohl wir von seinen Arbeiten auf diesem Gebiete nichts Näheres wissen. Zum Architekten hat Phidias nur ein gar zu gefälliger Schriftsteller des jüngsten Datums gemacht, wofür sich der alte Meister ebenso wenig bedanken würde, wie für die ganze hohle Phrasenhaftigkeit, durch die er charakterisirt werden soll, aber durch die grade er am allerwenigsten charakterisirt wird.

ZWEITES CAPITEL.

Technik und Kunstcharakter des Phidias.

Phidias ist in Bezug auf die materielle Technik seiner Werke ein vielseitiger Künstler, jedoch scheint unter den von ihm bearbeiteten Materialien Marmor gegen Erz und Goldelfenbein zurückzustehn, wenigstens verwendete er ihn seltener als jene Stoffe, obgleich die Wahl desselben zu zweien Darstellungen der Aphrodite ausser zu

einem Hermes und einer Athene wohl zeigt, das Phidias sich der Vorzüge des Marmors zur Bildung zarter und weicher Schönheit bewusst gewesen sei. Von Erz dagegen war die überwiegende Mehrzahl seiner Werke, und in welchem Masse er des Erzgusses Meister war, lehrt uns die Verschiedenheit dieser Werke, die bekleidete und nackte Kolosse und daneben die feine Schönheit der lemnischen Athene umfassen. Dennoch gipfelt sich die Kunst des Phidias in den Goldelfenbeinkolossen, für deren Herstellung wenigstens in Bezug auf die aus Metall gearbeiteten Theile die Toreutik, Ciselirkunst in Rede kommt, in welcher Phidias der Offenbarer und erste grosse Meister wie Polyklet der Vollender heisst. Denn, wenngleich die ars toreutica, die Kunst des Ciseleurs, d. h. die Bearbeitung des Metalls auf kaltem Wege und durch schneidende Instrumente, sich nicht auf die Goldelfenbeintechnik in ihrer Gesammtheit bezieht, wie ein vollkommen irriger moderner Sprachgebrauch will, sondern zunächst auf Geräthe und Gefässe und deren Ornamentirung im Kleinen und Feinen, so wird doch nicht geläugnet werden können, dass dieselbe auch auf ausgedehntere Arbeiten angewendet werden konnte, und dass ihr, wenngleich nicht die Herstellung der Goldgewande jener Kolosse, so doch die Schmückung derselben sowie der Waffen und sonstigen Attribute mit Reliefen im Wesentlichen anheimfiel. Andererseits kommt die Bearbeitung des Elfenbeins zur Darstellung der nackten Theile in Frage, und in dieser Technik wird Phidias der unerreicht grösste Meister Griechenlands genannt, obgleich uns nicht überliefert ist, worin seine Verdienste im Besonderen bestanden. Überhaupt fehlt uns eine zusammenhangende antike Darstellung der Technik, durch welche jene Goldelfenbeinkolosse hergestellt wurden, nur einzelne Angaben liegen vor, welche in seinem Le Jupiter Olympien betitelten Buche (Abschnitt 6) sinnreich combinirt, und aus denen ein durchaus wahrscheinliches Verfahren entwickelt zu haben das bleibende Verdienst des französischen Archäologen Quatremère de Quincy ist. Nach den Auseinandersetzungen de Quincy's muss der Elfenbeinbearbeitung die Herstellung eines vollkommen genauen Thonmodells vorhergehn, welches in so viele kleine Theile zersägt wird, wie Elfenbeinplatten zur Bedeckung der Oberfläche nöthig sind. Die Elephantenzähne lieferte der indische Handel Griechenland in bedeutender Grösse und Vorzüglichkeit; diese wurden durch Zersägung in verschiedener Lage in möglichst grosse, dünne Platten zerlegt, bei deren Herstellung sofort auf die Dimensionen und Krümmungen der aus ihnen zu bildenden Theile Rücksicht genommen wurde, so dass man je nach Bedürfniss mehr runde Scheiben geringeren Durchmessers durch Querschnitte, oder mehr lange und schmale Platten durch Längenschnitte durch den Zahn gewann. Ausserdem verstand man durch eine von Demokritos erfundene Methode der Kochung das Elfenbein zur Biegbarkeit zu erweichen, und machte dadurch die Herstellung verhältnissmässig noch grösserer Platten aus dem oberen hohlen Ende des Elephantenzahns möglich. Waren diese vorbereitenden Arbeiten vollendet, so wurde zunächst der innerste Kern der Kolosse aus Holz nach den Regeln der Zimmerkunst erbaut, gleichsam das Gerippe der Statue geschaffen. Dieses Gerippe überkleidete man mit Thon, der in seiner Oberfläche genau aus der inneren Höhlung des ersten Thonmodells abgeformt wurde der Art, dass dieses ursprüngliche Modell gleichsam die Haut über dem Fleische des Thonkerns darstellte. Diese Haut, um im Bilde zu bleiben, wurde nun aber nicht von Thon geformt, sondern diese galt es aus den

Elfenbeinplatten herzustellen. Zu diesem Zwecke wurde jedes Stück des, wie oben angegeben, zersägten Thonmodells ganz genau in Elfenbein nachgebildet, und zwar, da das Elfenbein dem Meissel nicht weicht, durch Schaben und Feilen. Es galt die Elfenbeinplatten auf der inneren wie auf der äusseren Fläche den entsprechenden Theilen des Modells absolut gleich zu machen, weil sie nur dann wie eine Haut auf den aus dem Thonmodell geformten Thonkern der Statue passten. Auf diesen Thonkern wurden sie sodann endlich an den entsprechenden Stellen aufgelegt und nachweisbar nur durch Leim aus Hausenblase befestigt, möglicherweise aber auch durch Aufstiftung und Verklammerung unter einander gegen das Weichen und Herabfallen gesichert. Eine schliessliche Übergehung des ganzen Werks mit der Feile vollendete die Arbeit. Nach dem Gesagten wird ohne Weiteres einleuchten, wie die Erhaltung des ganzen Werkes wesentlich durch die Erhaltung des Holzgerippes bedingt war, und wie wichtig es erscheinen musste, dieses Holzgerippe gegen ungünstige Einflüsse des Climas zu schützen; denn eine Verwerfung der Balken im Innern hätte eine Zersprengung des Thonkerns und eine Zerreissung des Elfenbeins zur unausbleiblichen Folge gehabt. Ungünstigen Einflüssen des Climas war aber der Zeus wie die Athene Parthenos unterworfen, diese durch die gar zu trockene Luft auf der Burg von Athen, jener durch die Feuchtigkeit der sumpfigen Niederung des Alpheios. Demnach suchte man jene zu grosse Dürre durch Anwendung von Wasser, die Einflüsse der Feuchtigkeit bei dem Zeus durch Anwendung von Öl aufzuheben. Über die Art, wie dies geschah, ist namentlich bei dem Zeus viel Rathens gewesen, und man hat wunderliche Ansichten ausgesprochen, so, der Zeus sei mit Öl übergossen worden, oder gar, man habe auf seiner Basis einen Ölgraben angebracht, um durch die Verdunstung des Öles den Zweck zu erreichen. Dergleichen bedarf keiner Widerlegung, vielmehr ist als das einleuchtend Richtige zu bezeichnen, was Schubart (Zeitschr. f. d. A. W. 1849. S. 407 f.) angiebt, dass nämlich das Holzgerippe mit einem künstlich verzweigten System von Röhren oder Canälen, gleichsam den Adern des Riesenkörpers durchbohrt gewesen sei, vermittelst deren das Holz mit Öl getränkt wurde, welches durch einen Fuss oder durch den Schemel wieder abfliessend von der Basis, durch einen Marmorrand auf derselben an weiterer Verbreitung verhindert, leicht wieder entfernt werden konnte.

Doch genug von diesem Äusserlichen der Werke des Phidias; richten wir unsere Blicke auf dasjenige, was der Künstler in diesen Materialien schuf und wie er es schuf.

Es giebt wenige Aufgaben der Kunstgeschichtschreibung, welche zu einer weiten Ausführung und zu einem behaglichen Sichergehen so sehr verlocken, wie die Besprechung des Kunstcharakters dieses grössten aller griechischen Meister; aber grade dieser Lockung gegenüber erscheint die Beschränkung als Pflicht, und die nach Möglichkeit präcise Darstellung dessen, was Phidias von allen übrigen Künstlern unterscheidet, als das anzustrebende Ziel.

Fassen wir zunächst die Gegenstände des Phidias in's Auge, so finden wir ihn so überwiegend als Götterbildner, dass alle übrigen Gegenstände gegen seine Götterstatuen fast verschwinden. Das Alterthum ist sich dieses Verhältnisses sehr wohl bewusst gewesen, wie denn Pausanias, indem er der Statue des Pantarkes Lob ertheilt, sagt, dieses Werk des Phidias verdiene um so mehr hervorgehoben zu werden, da man ihn sonst immer nur als den Bildner der Götter preisen höre. Ausser

diesem Porträt kennen wir in statuarischer Ausführung auch nur noch das des Miltiades in Phidias' Jugendwerke, der delphischen Gruppe, in Relief das des Perikles und des Meisters selbst, und wenn wir nun noch eine Priesterin mit dem Tempelschlüssel hinzurechnen, und zwei „bekleidete Statuen", von denen Plinius berichtet, ohne sie näher zu bezeichnen, eben um dieses Umstandes willen für Darstellungen aus menschlichem Gebiet halten, so ist das Alles. Auch die wenigen Heroen kommen kaum in Betracht, die delphische Gruppe ist sicher, die Amazone wahrscheinlich Jugendarbeit. Betrachten wir nun aber die Reihe der Götterbilder näher, die Phidias schuf, so nimmt unter ihnen an Ruhm der Zeus die erste, und Athene, zugleich die am häufigsten gebildete Gottheit, die zweite Stelle ein. Dies sind ohne allen Zweifel, allerdings nebst Apollon, schon bei Homer die ernstesten, erhabensten, gewaltigsten Gottheiten des griechischen Pantheon, diejenigen, deren Göttlichkeit durch den am meisten geistigen Cultus am höchsten gesteigert, am meisten dem absoluten Gottbegriff genähert waren, zugleich diejenigen Gottheiten, welche grade damals das mächtig emporflammende Nationalgefühl in begeistertem Glauben an ihre allweise Lenkung der Weltgeschichte weit über das bunte, vermenschlichte Göttergewimmel erhoben hatte. Nächst Zeus und Athene, dem Regierer der Welt und der Vertreterin Athens an seinem Throne, finden wir Aphrodite am häufigsten von Phidias dargestellt. Aber nicht jene weiche, holdanlächelnde Kypris der homerischen Poesie, sondern die Urania, die himmlische, das heisst jene aus orientalischer Wurzel stammende grosse Göttin, die das weibliche Princip im Weltall bildet, und deren Abbild aus Phidias' Hand wohl in vollendeter Schönheit, aber sicherlich nicht ohne Ernst und erhabene Würde hervorging, so wenig wie seiner schönen lemnischen Athene der ernste Typus geistiger Hoheit fehlte. Ausserdem stossen wir nur noch zweimal auf Apollon, und zwar wird die Echtheit des einen bezweifelt, und einmal auf Hermes, dessen Darstellung aber schwerlich Phidias unsterblich gemacht hätte, wie denn überhaupt diese jüngeren Göttertypen von weniger erhabener Idealität erst in einer späteren, subjectiveren Zeit kanonisch vollendet wurden.

Was uns dieser kurze Rückblick auf die Werke des Phidias lehrt, dass nämlich der Schwerpunkt seines Schaffens auf die Darstellung göttlicher Würde, Grösse und Majestät falle, und dass er hierin alle Anderen weit überrage, das sprechen die Alten selbst theils direct, theils in der Vergleichung des Phidias mit andern Künstlern vielfach aus.

Diese Richtung nun auf die Darstellung göttlicher Erhabenheit setzt das voraus, was wir als den Hauptcharakterismus phidiassischer Kunst hervorgehoben und mit Grossheit, Würde, Ernst, Erhabenheit bezeichnet finden. Diese Grossheit und Erhabenheit aber ist untrennbar verbunden mit dem, was wir als den Grundbegriff in Phidias' Kunstcharakter zu betrachten haben, die Idealität, dasjenige, was er sowohl zuerst in die Kunst einführt, wie er es am vollkommensten offenbart. Das Wort Ideal und Idealität wird vielfach gemissbraucht, und nicht allein im alltäglichen Leben in zu weitem Umfange angewendet, so dass wir hier einer scharfen Bestimmung seines Begriffes nicht ausweichen können, wenn wir das Wesen von Phidias' Kunst verstehn wollen. Das Ideal ist die in der Phantasie des schaffenden Künstlers lebendig gewordene Vorstellung von einer übersinnlichen Wesenheit, das plastische Idealbild die Verkörperung, oder gleichsam die Verwirklichung dieser Vorstellung auf der

allein dasselbe in seinem Wesentlichen beruht, weshalb es den Gegensatz bildet zu der Darstellung des sinnlich Angeschauten, des erfahrungsmässig Gegebenen oder aus diesem Abstrahirten, zu der Darstellung, welche die Griechen Nachahmung (μίμησις) nennen. Diesen Gegensatz des Idealbildes gegen jede Darstellung des erfahrungsmässig Gegebenen oder aus diesem Abstrahirten, finden wir recht gut ausgesprochen in einem Satze von Philostratos' Leben des Apollonios von Thyana (6, p. 118 Kays.), wo Apollonios auf den Vorwurf, den ein Ägypter gegen den Anthropomorphismus der griechischen Götterbilder erhebt, antwortet: dennoch sind diese durch die Phantasie erschaffen auf geistigere Weise als Nachahmungen (realistische und naturalistische Werke); denn durch die Phantasie bildet der Künstler, was er nicht gesehn hat, durch die Nachahmung das was er gesehn hat. Richtig drückt denselben Gedanken in etwas anderer Form auch Cicero (Orat. 2, 3) aus, wenn er von Phidias sagt: als dieser Meister seine Athene und seinen Zeus schuf, hat er nicht an irgend einem menschlichen Individuum seine Studien gemacht, und jene Werke nach dessen Ähnlichkeit gebildet, sondern in seinem eigenen Geiste wohnte ein Urbild der Schönheit, und dessen Ausdruck stellte er durch seine Kunst in der Materie dar. Und daher besteht es auch zu Rechte, wenn es von Phidias heisst, er habe seine Werke im Enthusiasmus geschaffen, d. h. in dichterischer Begeisterung, welche den menschlichen Geist weit über alles Denken und Sinnen, weit über alles spontane Wollen und Wirken des Individuums erhebt, und in der wir den unmittelbar wirkenden Hauch des Göttlichen verehren, jenen „göttlichen Gast“ im Gemüthe des Dichters, von dem unser Platen redet.

Wenn aber nun das Ideal die Vorstellung eines Übersinnlichen ist, und wenn andererseits der bildende Künstler als die Mittel seiner Darstellung nur materielle Stoffe und rein körperliche, concrete Formen hat, wie, fragen wir, können im plastischen Idealbilde diese materiellen Mittel Träger, diese concreten Körperformen Ausdruck des rein geistigen Inhalts sein? Die Antwort auf diese Frage ist in dem Geheimniss der Correlation von Geist und Körper, ihres Einsseins beim Menschen gegeben. Niemals kann ein Thierkörper, idealisch gebildet, zum Träger und Ausdruck der Idee werden; es giebt keine Thieridee und also auch kein Thierideal, die Formen des thierischen Körpers können nur vollendet schön, nie idealisch sein, und deshalb hat auch keine Kunst ein Ideal, welche sich zur Vergegenwärtigung ihrer Ideen zu symbolischer Verwendung thierischer Formen flüchtet. Das Symbol ist die Stellvertretung eines Übersinnlichen durch ein Sinnliches, des Geistigen durch das Leibliche, das Ideal aber ist die Einheit des Übersinnlichen und des Sinnlichen. Der Mensch ist dualistisch, geistig und leiblich; es kommt gar nicht darauf an, wie man sich diesen Dualismus denke, hinwegläugnen kann ihn Niemand; beide Seiten aber, die geistige und die leibliche, stehn in untrennbarer Verbindung und bedingen einander. Sowie das Leibliche das Geistige in seiner Äusserung und Erscheinungsform bedingt, so wirkt andererseits das Geistige im Menschen auf seine leibliche Erscheinung, so drückt das Geistige dem Körper sein Gepräge auf, es ist, um mit dem Dichter zu reden, „es ist der Geist, der sich den Körper baut“. In der Wirklichkeit ist dieses freilich nur in durchaus relativer Weise der Fall, denn bei dem Individuum sind die geistigen Einflüsse auf den Körper erstens nie einfach und harmonisch, wie kein Individuum geistig harmonisch ist, sondern die geistigen Einflüsse

auf das Körperliche sind vielfältig, oft widersprechend und einander zerstörend, und zweitens werden sie durch tausend Zufälligkeiten in ihrer Entwickelung getrübt und gehemmt, und durch die physischen Einflüsse gekreuzt oder paralysirt. Deswegen hat es nie einen Menschen, ein Individuum gegeben, und giebt keines und kann nie eines geben, dessen Körperformen das reine Resultat und Gepräge des Geistigen sind; die Ansätze davon aber und die Keime und Anläufe dazu sind in jedem Individuum, und je bedeutender das geistige Individuum ist, um so weiter sind diese Keime entwickelt, um so vollkommener sind die Formen, der Ausdruck des Geistigen. Hierin liegt die Lösung des Räthsels der Verkörperung des Ideals im Idealbilde; an diese Thatsache knüpft der Idealbildner an. Denn es waren die griechischen Götter auf der Stufe ihrer höchsten religiösen Entwickelung im Glauben der Nation geistige Wesen von vollendet harmonischem Charakter oder wenigstens mit Charakterzügen ausgestattet, welche sich unter einander nicht widersprachen, durchkreuzten und aufhoben wie beim Menschen, sondern welche sich zu einer harmonischen Totalität ergänzten. Zugleich aber, da des Menschen höchstes Denken der Mensch ist, waren die griechischen Götter bestimmte über das Menschliche gesteigerte, dennoch aus dem Menschlichen abstrahirte Individuen, und deshalb in ihrer geistigen Wesenheit in menschlichen Formen, und nur in solchen darstellbar. Der Weg aber, auf welchem diese Verkörperung der geistig göttlichen Wesen in menschlichen Formen vor sich geht, ist dieser, dass der Künstler beginnt mit einer Entfernung alles Zufälligen und Mangelhaften, welches den geistigen Typus im Individuum hemmt und trübt, dass er sodann die Körperformen nach dem reinsten Charakterismus auswählt, d. h. die Formen und Züge, in denen das geistige Gepräge am vollendetsten erscheint, und dass er endlich diese vollendet charakteristischen Formen nach dem Gesetze der Schönheit zu einer Totalität componirt, das heisst dass er die Extreme des Charakterismus der Einzelzüge soweit abschleift, dass sie zu einer harmonischen Einheit sich verbinden. Diese letzte Operation ist es, welche das Idealbild von der Karrikatur unterscheidet, denn die Karrikatur ist die Darstellung des unvermittelt absolut Charakteristischen, das Idealbild aber ist die Darstellung des harmonisch schönen Charakterismus.

Vielleicht an keinem Beispiel kann man diese Sätze besser erläutern und ihre Wahrheit klarer nachweisen, als an dem Zeusideal des Phidias, wie die Alten es uns schildern, und wie wir es in Nachbildungen besitzen. Unter diesen ist freilich kein Werk unbedingt ersten Ranges, wohl aber ein Denkmal, welches zur Herstellung einer bestimmten Anschauung genügt, die kolossale Zeusmaske, welche bei Otricoli gefunden, im Vatican bewahrt und auf der beiliegenden Tafel nach einem Gypsabguss gezeichnet ist. Die dem Zeus zu Grunde liegende Idee war die des allmächtigen aber zugleich väterlich milden Herrschers der Welt, welcher in der Totalität seiner Macht und Milde in den bereits angeführten homerischen Versen dichterisch gezeichnet ist. Wir haben schon oben darauf hingewiesen, in welchem Verhältniss das Idealbild des Phidias zu seinem dichterischen Vorbilde steht, und dass von den beim Dichter genannten Körpertheilen, den Brauen und Locken auch der Künstler bei der Erschaffung seiner Statue ausgegangen sei. Fassen wir die Büste von Otricoli in's Auge, so wird uns bald klar werden, wie dies zu verstehn sei.

Wenn wir sagten, der Künstler sei von den Augbrauen ausgegangen, so

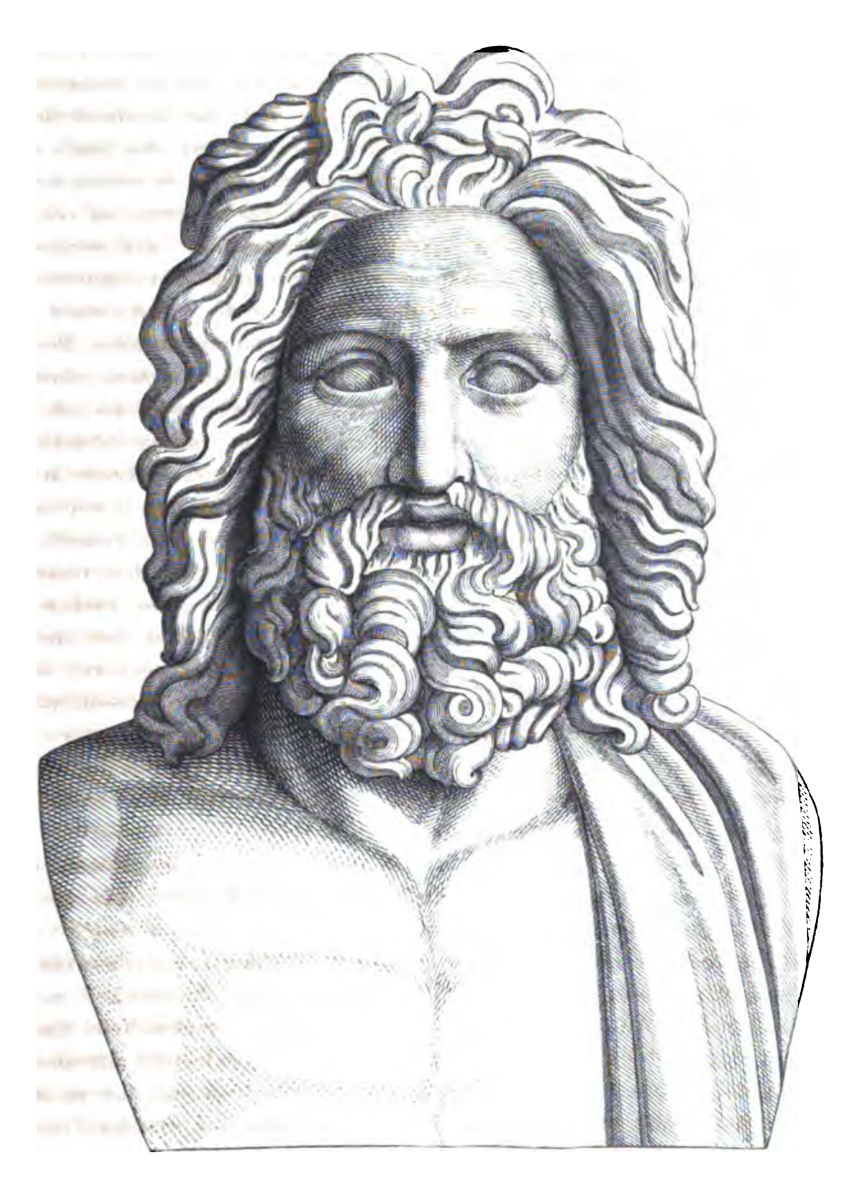


Fig. 37. Zeusbüste von Otricoli.

verstanden wir darunter nicht das, was wir im engeren Sinne so nennen, die Haare, welche über der Augenhöhle wachsen, denn diese selbst drückt die Plastik gar nicht einmal aus, sondern wir verstanden die plastischen Formen der Umgebung des Auges und der Unterstirn, welche theils durch die Gestalt des Stirnbeins in seiner Begrenzung der Augenhöhle, theils in der Gestalt der beweglichen Stirnmuskeln, welche diesen Knochen bekleiden, eine Fülle individueller Verschiedenheit und charakteristischen Ausdrucks besitzen, je nachdem das Stirnbein hoch oder flach über das Auge vorspringt, in glattem Bogen oder in einer mannigfaltig modellirten Form, schmal oder breit sich von einer Schläfe zur anderen spannt, je nachdem die Stirnmuskeln dünner oder dicker, beweglicher oder unbeweglicher gebildet sind, je nachdem der Bogen der Brauen selbst hoch oder tief, gleichmässig glatt oder in mannigfaltiger Krümmung geschwungen ist. So aufgefasst, bedingen die Brauen die Gestalt der ganzen Unterstirn, soweit dieselbe durch das Runzeln und Glätten der Brauen in Thätigkeit versetzt und in ihrer Gestalt modificirt wird, und so aufgefasst sind sie das wesentlichste Mittel des charakteristischen Ausdrucks, ja es dürfte nicht zu viel gesagt sein, wenn ich behaupte, dass wir eben so viel mit den Augbrauen lächeln und zürnen, wie mit dem Auge selbst.

In ähnlichem Verhältniss wie die Brauen zur Unterstirn stehn die Haare zur Oberstirn, dem Theile des Kopfes, in welchem das architektonische Knochengerüst am meisten zur Geltung kommt. So wenig eine niedrige und flache Oberstirn jemals emporwallendes Lockenhaar, und die freie, breite und aufstrebende Stirn jemals tief herabwachsendes, kurzstruppiges oder flachscheitelndes Haar tragen kann, eben so gewiss können wir von mähnenartig kühn emporbäumendem Haar auf eine mächtig aufstrebende, hohe Stirn schliessen, deren Linienzug sich in der Erhebung des Haares ausklingend fortsetzt. Dies gewaltige Lockenwallen nebst dem Winken der Brauen, welches den Olymp erschüttert, war Phidias gegeben; fasste er diese Charakterismen plastisch, so war ihm damit direct die Gestalt des ganzen oberen Theiles seines Zeusantlitzes vorgebildet, Haar und Stirn und Brauen und die Augen in ihrem Verhältniss zur Stirn; die übrigen Theile des Gesichtes hatte er mit diesen in Einklang zu bringen, um so eine harmonische Totalität zu schaffen. — Jetzt fasse man die Maske von Otricoli in's Auge.

Ich will es dem kunstsinnigen Leser überlassen zu prüfen, ob sich die Entstehung dieses Antlitzes aus den Charakterismen von Haar und Brauen ableiten lässt; ich bin gewiss, dass die Antwort Ja lautet; ich will nur den Versuch machen, dieses Ideal in seinem Formencharakterismus und dem in diesem ausgesprochenen geistigen Inhalt zu zeichnen [9]).

Die Stirn hat nirgend im Leben ein Vorbild und nirgend in der Kunst ein vollständiges Nachbild, so sehr wir den Typus auch selbst in den schlechtesten Nachbildungen gewahrt finden, und eben deshalb als den kanonischen, von Phidias fixirten, betrachten dürfen. Nach oben strebt sie frei und hoch empor, und wirft wie mit der Kraft eines unsichtbar Ausströmenden die reichwallenden Locken bäumend empor, dass sie erst in weitem Kranze, sich wie Wellen überbeugend, die Stirn umrahmen aber nicht beschatten können, denn sie ist ewige Klarheit, in ihr thront der göttliche Gedanke des Weltalls. Nach unten aber baut sich diese Stirn mehr und mehr vor und trägt auf mächtig gewölbtem Knochen Brauen von der höchsten

Beweglichkeit und Ausdrucksfähigkeit. In flachem Bogen, fast einer graden Linie an der Nasenwurzel beginnend, schatten sie nach innen gewaltig über das Auge, dann zieht sich der Bogen weiter und weiter vom Auge, kühn hinausgeschwungen, bis er in der Fläche der Schläfe verläuft. In dieser Unterstirn thront der allmächtige, unabänderliche Wille des Herrschers der Welt, in diesen Brauen offenbart er sich, mit ihnen winkt er Gewährung flehender Bitte und macht den Olymp erbeben; mit ihnen, wenn er sie zürnend nach der Mitte zusammenzieht, das beschattete Auge umnachtet, wenn er den wallenden Haarkranz schüttelt, winkt er die Donner und Stürme herbei. So sehr aber auch in der Oberstirn die unwandelbare Klarheit ewiger Weisheit, in der Unterstirn und den Brauen die Kraft des Gottes ausgesprochen liegt, doch ist diese Stirn ein harmonisches Ganze, wie der allweise und allmächtige Gott. Denn von den Haarwurzeln abwärts beginnt diese mittlere Erhebung der Stirn, die immer mächtiger wird, je mehr sie sich den Brauen nähert, und von der man vergebens zu bestimmen suchen wird, ob sie nach oben ausgeht oder von oben anwächst. Sie ist es, welche das Aufbäumen des Stirnhaars bedingt, sie ist es wieder, welche sich in der Nase fortsetzt, die kräftig zwischen den Brauen anhebt und mit derselben Festigkeit in das Untergesicht herabsteigt, mit welcher der Vorbau der Stirn modellirt ist. Mächtig erhebt sich ihr Rücken wie die Wölbung der Unterstirn über die Augen, die im Schatten ihrer Höhlen, ruhig und gross geöffnet daliegen, als durchschauten sie das All der Welt. Sie fixiren nicht einen gewissen Punkt in der Nähe, und doch ist auch alle Anstrengung eines Blickes in die Ferne sorgfältig vermieden. Die Augen sind klar und heiter und doch so gestaltet, dass es nur einer geringen Veränderung in ihrem Ausdruck und in den Formen der umgebenden Theile bedürfte, um das Antlitz des Götterkönigs finster und furchtbar zu machen wie die Wetterwolke. Aber er zürnt nicht; milde und gnadenvoll schaut er durch die Räume des Weltalls, und ein unendliches Erbarmen mit allem Geschaffenen spielt im leisen Lächeln seines Mundes. So hat der Künstler den Zug des Ernstes und die Anlage zum Finstern in Stirn und Brauen aufgewogen durch die Milde und Freundlichkeit des Mundes und durch die blühenden Wangen, über welche die Jahrtausende dahingegangen, ohne ihre Spur zu hinterlassen. Dass aber auch diese Milde im Untergesichte von dem erhabenen Ernst in der Stirn sich nicht als gesonderter Eindruck ablöse, das hat der Meister vermittelt durch das Auge, durch den reichen Lockenkranz des Bartes, der mit dem Haupthaare Eins scheint, und durch die Nase, an deren festen Knochenbau die leise geblähten Nüstern mit höchster Weichheit sich anschliessen, gerade bewegt genug, um sie fähig erscheinen zu lassen beim Zürnen des Gottes geschwellt wie die Nüstern des Apollon von Belvedere, das erhabene Spiel der Brauen im unteren Theile des Gesichtes zu wiederholen.

Nach diesem hohen geistigen Typus geschaffen, war der Zeus des Phidias der Gegenstand der unbeschränktesten Bewunderung der Griechen. Es war der Gott selbst, den Phidias gebildet hatte, wie dies das Epigramm des Philippos von Thessalonike ausspricht:

Dir sein Bild zu enthüllen kam Zeus hernieder zur Erde,
Oder du schautest den Gott, Phidias, selbst im Olymp!

ungleich inniger und schöner aber jene wahrhaft rührende Anekdote, die Pausanias uns aufbewahrt hat. Als Phidias seine Statue vollendet hatte und vor derselben

stehend sein Werk überschaute, da hob er betend die Hände zu Zeus empor und flehte um ein Zeichen, ob dem Gotte seine Arbeit gefalle. Und siehe da, aus unbewölktem Himmel flammte alsbald rechtsher ein Blitzstrahl nieder durch das offene Dach des Tempels, das Zeichen von Zeus Wohlgefallen an seinem Abbild. Dort wo der Blitz einschlug, wurde eine schwarze Platte in den weissen Marmorfussboden des Tempels eingelegt und eine vergoldete Erzurne aufgestellt zum Merkzeichen, das Zeus selber des Phidias Statue als sein vollendetes Abbild anerkannt hatte. Aber nicht allein vollkommen erreicht war in Phidias' Werke die Vorstellung des griechischen Volkes von seinem höchsten Gotte, sondern in ihm staunte man eine Offenbarung des Weltherrschers an, welche an Grösse und Reinheit alle bisherigen in Cult und Poesie gegebenen übertraf; Phidias' Zeus, so lautet das bezeichnende Wort, hat der bestehenden Religion ein neues Moment hinzugefügt.

Ähnliches wird von seiner Athene gesagt, auf die wir hier nicht näher eingehn, weil, abgesehn davon, dass wir von ihr nicht eine gleich vorzügliche Nachbildung, wie die des Zeus' aus der grossen Masse der Athenestatuen und Büsten herauszuwählen wissen, weil, sage ich, wir uns diese Göttin niemals so nahe zu bringen, also ihr Ideal so zu durchdringen vermögen, wie das des Zeus. So hoch Phidias die Göttin seiner Vaterstadt aufgefasst haben, so sehr er sie mit dem Glanze reiner Göttlichkeit bekleidet haben mag, sie bleibt in weit höherem Grade ein Wesen der griechischen Mythologie als Zeus.

Dies Idealbilden also, wie wir es zu erklären und an dem Ideal des Zeus nachzuweisen versucht haben, und zwar, wie ebenfalls schon berührt, das Schaffen grossartiger, erhabener Ideale bildet den Mittel- und Schwerpunkt im Kunstcharakter des Phidias. Aber zu diesem gesellt sich zunächst noch Anmuth und Schönheit, welche nicht sowohl nur an seinen Statuen der Aphrodite und der lemnischen Athene bewundert wurde, sondern nach ausdrücklicher Erklärung auch an seinem Zeus. Es ist das nicht jene Schönheit, welche den Gegensatz zum Hässlichen bildet, die versteht sich von selbst, sondern eine specifische Schönheit der Form, die für sich Bedeutung hat, auch abgesehn von dem in ihr ausgesprochenen Inhalt, eine Schönheit, die bei aller Grossartigkeit anmuthig sein kann, die Schönheit, welche Homer's Poesie im höchsten Grade besitzt, nächst ihr die des Sophokles, die aber der herben Erhabenheit des Äschylos meist abgeht. Diese formale Schönheit, welche an sich unser Wohlgefallen erregt, so sehr sie auch Darstellungsmittel des Gedankens ist, beruht bei Phidias hauptsächlich auf dem zweiten Grundelemente seiner Kunst, welches die alten Zeugnisse neben der Grossartigkeit, Erhabenheit und Würde und als deren Ergänzung hervorheben. Dies ist die Präcision und Schärfe der Formgebung, durch welche die Plastik vor jener missverständlichen und schwächlichen Idealität bewahrt wird, die, um ein berühmtes Wort Winkelmann's zu brauchen, „von der Materie nur eben so viel zu ihren Werken hinzunimmt, wie nöthig ist, um ihre Gedanken auszudrücken". Das widerstreitet der Plastik, die materiell und im Materiellen schaffen, die das Materielle durchgeistigen soll, aber nie von demselben abstrahiren kann. Die Malerei mag unheimliche Geistergewalt durch riesige Schattengestalten der Phantasie vorgaukeln, die Plastik kennt dergleichen nicht, sie soll auch nie versuchen, dergleichen auch nur anzustreben. Das hat Phidias gelehrt, der mit dem höchsten geistigen Inhalt die vollendet schärfste, wahrste Form verband, jenen lebendigen und

gesunden Naturalismus, der den Körper in der That allein zum würdigen und ausreichenden Organ eines grossen Geistes macht. Ein solcher Naturalismus ist nun aber wieder durch eine feine Durchbildung des Formellen, durch Schärfe in der materiellen Ausführung bedingt und allein möglich, und hier ist es, wo Phidias' Meisterschaft als Ciseleur sich in ihrer ganzen Bedeutung offenbart haben wird.

Sollte der eine oder der andere unserer Leser, befangen durch mancherlei im Schwange seiende falsche Vorstellungen von Ideal und Naturalismus, den man gewöhnlich mit Realismus verwechselt, sowie über das Verhältniss beider zu einander nach dem oben Angedeuteten nicht zur völligen Klarheit der Überzeugung gekommen sein, der wende sich zu einem Studium der Bildwerke vom Parthenon, in denen idealer Inhalt mit dem durch äusserste Präcision bedingten und bewirkten Naturalismus der Form sich untrennbar verbindet und verschmilzt. Wir würden diese Sculpturen und die verwandten und gleichzeitigen von anderen Tempeln gleich hier folgen lassen, wenn wir sie auf Phidias' Meissel zurückführen könnten, wie sie auf seinen Genius und seine Werkstatt unbedingt zurückgehn. Da wir aber besonnener Weise nur dieses entferntere Verhältniss der erhaltenen architektonischen Sculpturen zu Phidias anerkennen dürfen, so müssen wir seine Werkstatt, d. h. des Meisters Schüler und Genossen kennen lernen, ehe wir uns zu deren Schöpfungen wenden.

DRITTES CAPITEL.

Schüler und Genossen des Phidias.

So gross und tiefgreifend der Umschwung sein musste, den Phidias in der Kunstentwickelung hervorbrachte, indem er auf einen Schlag, alle früheren Anläufe und die Resultate aller Strebungen zusammenfassend das allseitig Vollendetste schuf, welches die Kunst jemals geschaffen hat, so dürfen wir doch behaupten, dass seine Einwirkung schwerlich so ausgedehnt und so nachhaltig gewesen wäre, wie sie in der That war, wenn nicht der Kreis von Schülern und Genossen, welcher sich mehr oder weniger nahe um den Meister schloss, Männer von der hervorragendsten Begabung umfasst hätte, vollkommen fähig, die in Lehre und Vorbild ihnen werdenden Anregungen in freiem Schaffen im Geiste des Meisters zu verwerthen. Diese Schüler und Genossen des Phidias sind es gewesen, durch deren Hilfe der Meister seiner Thätigkeit, den in letzter Instanz von ihm ausgehenden Schöpfungen die Ausdehnung geben konnte, welche dem aller Orten erwachenden Bedürfniss genügte, diese Schüler und Genossen haben die Kunst des Phidias weithin durch Griechenland verbreitet, sie haben deren grosse Principien verallgemeinert und durch eine feste Tradition auch der folgenden Zeit überliefert, die stark und gross genug dastand, um auch nach den Erschütterungen in Griechenlands dreissigjährigem peloponnesischen

Kriege die Basis für die neuerwachende attische Kunst zu werden. Wohl ist es wahr und auch von uns bereits hervorgehoben worden, dass Phidias' Kunst ein nothwendiges Product der grossen Zeit Griechenlands gewesen ist, wohl dürfen wir glauben, dass auch ohne Phidias' Auftreten die griechische Plastik sich zu reiner Schönheit erhoben haben würde; je deutlicher wir es aber vor Augen sehn und verfolgen können, wie die erhabenen Gedanken und die hohe Idealität von Phidias' Werkstatt aus sich über Griechenland verbreitet haben, um desto mehr sind wir berechtigt anzunehmen, dass diese Richtung des Schaffens erst dadurch im vollsten Sinne populär geworden, dass Phidias' Schüler sie weiteren und immer weiteren Kreisen vermittelten, dass sie die Isolirung aufhoben, in der Phidias' Schöpfungen sich den Leistungen der Kunst des übrigen Griechenlands gegenüber befanden, eine Isolirung, in der in dieser Zeit ihrer Entstehung verblieben, Phidias' Werke vielleicht bald nicht mehr verstanden worden wären. Je bedeutender demnach die Schüler und Genossen des Phidias für die gesammte Entwickelung der griechischen Plastik dastehn, um so wichtiger wird es für uns, diese Männer, welche gewöhnlich von dem Glanze des phidiassischen Namens überstrahlt, nicht so gewürdigt werden, wie sie es verdienen, näher kennen zu lernen.

Unter diesen grossen Künstlern stehn namentlich zwei als durchaus ebenbürtige Rivalen neben einander, so dass es schwer wird zu sagen, welchen von ihnen, Alkamenes den Athener, oder Agorakritos den Parier, man an erster Stelle nennen soll. Dennoch aber erscheint Alkamenes als der umfassender und reicher begabte, er ist es, der in mehren Stellen alter Auctoren, in denen die Sterne erster Grösse zusammen genannt werden, neben Phidias und Praxiteles als Ditter erscheint, so dass wir ihn den Reigen eröffnen lassen wollen.

Alkamenes[10]) heisst bald Athener, bald Lemnier, welche Angaben sich ohne Mühe dahin vereinigen lassen, dass er aus einer attischen und mit attischem Bürgerrecht begabten Colonisten- (Kleruchen-) Familie aus Lemnos stammt. Als feste Daten aus seiner Künstlerwirksamkeit finden wir die Jahre Ol. 84 (444—440), 86, 1 (436) und 94, 2 (402), so dass wir ihn etwa ein Menschenalter jünger als Phidias ansetzen dürfen. Unter seinen Werken nehmen die Götterbilder fast noch ausschliesslicher als bei Phidias die erste Stelle ein, eine einzige Athletenstatue, ein Pentathlos (Fünfkämpfer) von Erz, der übrigens den Beinamen „des Vorzüglichen" (*ἐγκρινόμενος*) erhielt, steht wenigen Heroendarstellungen und einer Reihe bedeutender Tempelstatuen gegenüber, unter denen mehre Gottheiten vielleicht zum ersten Male von Alkamenes mustergiltig gestaltet worden sind. Dies ist freilich nicht der Fall mit seinem am häufigsten erwähnten Werke, einer in „den Gärten" (*ἐν κήποις*) in Athen aufgestellten Aphrodite Urania von Marmor; denn diesen Idealtypus hatte, wie wir gesehn haben, auch Phidias, der an diese Statue seines Schülers die letzte Hand gelegt haben soll, gebildet, und wir sind nicht im Stande zu sagen, worin das Werk des Alkamenes, worin seine Auffassung der Göttin sich von der seines Meisters unterschied, und ob Alkamenes in irgend einer Weise über Phidias hinausgegangen sei. Denn das Lob, welches dieser Statue mehrfach ertheilt wird, bezieht sich, auch wo es nicht ganz allgemein gehalten ist, nicht sowohl auf die geistige Auffassung, als auf eine grosse Schönheit und Vollendung der Form. Besonders gerühmt werden am Kopfe sowohl der ganze Umriss in der Vorderansicht als

speciell die Wangen, an den Armen der feine Rhythmus der Handwurzeln und die Zartheit und leichte Bewegung der Finger. Es ist, als ob man eine Raffael'sche Madonnenhand rühmen hörte, lässt aber auf das Geistige, auf das Ideale keinen Rückschluss zu. Noch weniger genau sind wir über eine zweite Darstellung derselben Göttin unterrichtet, wir wissen nur, dass Alkamenes mit dieser Statue über seinen Mitschüler Agorakritos siegte, obwohl dem Letzteren bei diesem Werke Phidias selbst geholfen haben soll. Auch in zweien Bildern der Athene, deren eines gegen ein Werk des Phidias unterlag, während das andere, aufgestellt im Heraklestempel in Theben als Weihgeschenk des Thrasybul und der Athener nach Vertreibung der sogenannten 30 Tyrannen, die Göttin in der Gruppirung mit Herakles zeigte, — auch mit diesen Arbeiten scheint Alkamenes nicht gerade neue Bahnen betreten, sondern dem kanonischen Typus des Phidias wesentlich nachgeschaffen zu haben. Originell dagegen tritt sein Talent auf in der Bildung der Hekate, des Ares, des Hephästos, der Here, des Asklepios und des Dionysos. Die Hekate, welche in Athen auf dem grossen thurmartigen Strebepfeiler der südlichen Burgmauer, welcher auch den Tempel der sogenannten Nike apteros trug, aufgestellt gewesen zu sein, und daher den Namen der Hekate „auf dem Thurm" (*ἐπιπυργίδια*) erhalten zu haben scheint, bildete zuerst Alkamenes dreigestaltig, wie sie als Herrscherin in den drei Reichen der Natur, im Himmel, auf Erden und in der Unterwelt galt; d. h. wenn wir uns durch erhaltene Bildwerke, unter denen namentlich eine Hekate im leydener Museum[11]) hervorragt, leiten lassen dürfen, in drei mit dem Rücken gegen einander gestellten, an einen Pfeiler gelehnten Gestalten. In Beziehung auf die reine Darstellung des Ideales wichtiger als diese hauptsächlich vom Cultus in seiner speciellen Geltung vorgezeichnete, also wenigstens in gewissem Sinne nicht künstlerisch freie Schöpfung, sind die übrigen oben genannten Götterbilder des Alkamenes. Leider sind wir über keines derselben grade in der Hauptsache, in Bezug auf die geistige Auffassung näher unterrichtet, und so würde es ein eitles Bemühen sein, aus den erhaltenen Darstellungen dieser Gottheiten die eine oder die andere als ein Nachbild eines Werkes des Alkamenes nachweisen, oder diesem Künstler ohne Weiteres die kanonische Fixirung dieser Idealtypen zusprechen zu wollen. Bei der Here dürfen wir das sicher nicht; denn es steht doch wohl fest, dass Polyklet es war, der das Ideal dieser Göttin als der Himmelskönigin darstellte; eben so wenig dürften wir berechtigt sein, eine bestimmte Gestaltung des Dionysos auf Alkamenes zurückzuführen. Denn wenngleich man geneigt sein möchte, den älteren, bärtigen, sogenannten indischen Bakchos gegenüber dem von der jüngeren attischen Schule ausgegangenen Ideal des jugendlich weichen Weingottes, für die ältere attische Schule, und in derselben für Alkamenes in Anspruch zu nehmen, so zeigen doch die besten erhaltenen Statuen und Büsten des bärtigen Dionysos[12]) einen so ausgesprochen subjectiven, um nicht zu sagen sentimentalen Ausdruck, dass die Zurückführung derselben auf diese Zeit und Schule, welche in der Ausprägung fester, das Wesen in seiner allgemeinen Geltung darstellender göttlicher Charaktypen gross ist, ihr Bedenkliches hat. Ähnliches gilt vom Ideal des Ares, obgleich man hier eher auf ein bestimmtes Vorbild schliessen darf, da Ares im Ganzen selten gebildet worden ist. Dennoch genügt die blosse Erwähnung einer Götterdarstellung von Seiten eines grossen Meisters in keinem Falle, um unser Recht zu begründen für diesen Meister unter unserem Denkmälervorrath Nachbilder

auszusuchen. Es ist dies reine Willkür und bleibt solche, mag sie ausgehn von wem sie will. Am meisten Wahrscheinlichkeit hat es noch, wenn man das Ideal des Asklepios auf das Tempelbild dieses Gottes von Alkamenes in Mantinea zurückführt, und zwar deshalb, weil das Ideal des Asklepios wesentlich nur als eine geistreiche Modification des Zeusideales, wie es Phidias ausprägte, erscheint, eine Modification, welche unter Beibehaltung der meisten charakteristischen Formen doch vermöge der Herabsetzung derselben auf ein reiner Menschliches, die Hoheit des Weltregierers durch die herzliche Milde und Klugheit des hilfreichen Heilgottes zu ersetzen weiss [13]). Ein solches Anlehnen an die Schöpfung des Meisters und zugleich eine solche feine und geistreiche Umgestaltung derselben dürfen wir Alkamenes wohl zutrauen, und ein solches Festhalten des Zeustypus, der ja an sich nicht im Wesen des Asklepios nothwendig begründet ist, am ehesten von einem Schüler des Phidias erwarten. Und da wir nun endlich wissen, dass spätere Meister, wie z. B. Praxiteles den Heilgott jugendlich auffassten, also seinen Typus wesentlich änderten, so haben wir wenigstens einigen Boden unter den Füssen, wenn wir es als möglich hinstellen, dass das Ideal des zeusartig aufgefassten, älteren Asklepios auf Alkamenes zurückgehe [14]). Ähnliches würden wir wohl von dem, wie Ares selten, ja noch seltener als Ares gebildeten Hephästos sagen dürfen, wenn wir überhaupt Darstellungen des Feuer- und Künstlergottes ausser in kleinen Bronzen von geringer Bedeutung besässen. An Alkamenes' Hephästos wird besonders der Umstand gerühmt, dass vermöge einer sehr feinen Beobachtung des eigenthümlichen Rhythmus der Bewegung eines Hinkenden man das für Hephästos charakteristische Hinken in der Statue erkannte, obwohl dieselbe bekleidet war, und ohne dass hiedurch ihrer Schönheit Eintrag gethan worden wäre. Etwas Derartiges haben wir unter den erhaltenen statuarischen Darstellungen des Hephästos nicht, denen auch überall die Grossartigkeit göttlicher Würde abgeht, welche wir in jedem Werke der Schule des Phidias voraussetzen müssen. Zur Vergegenwärtigung dieser göttlichen Würde bei dem von allen Göttern am wenigsten erhabenen Hephästos dürfte auf den Fries des Parthenon verwiesen werden, auf welchem der Gott mit Aphrodite gruppirt ist, sowie auf ein Relief im Louvre, welches ihn schmiedend an den Waffen für Achill zeigt (abgeb. Clarac, M. d. sculpt. pl. 181, N. 84, Müller Denkm. d. a. Kunst 2, Taf. 18, Nr. 194). In dieser Art der Auffassung werden wir uns den Hephästos des Alkamenes etwa zu denken haben, womit ich jedoch nicht gesagt haben will, dass ich in diesem Relief eine Nachbildung der athenischen Tempelstatue erkenne.

Müssen wir nun auch nach allem hier Gesagten darauf verzichten, die meisten Idealtypen, welche Alkamenes schuf, und ihre eigenthümlichen Vorzüge nachzuweisen, dürfen wir demnach besonnener Weise auch nicht sagen, es sei Alkamenes, dem wir die Ideale der Here, des Ares, des Dionysos wie dasjenige der dreigestaltigen Hekate, und vielleicht die des Asklepios und Hephästos verdanken, so bleibt doch als sicheres Ergebniss einer Betrachtung dieser ansehnlichen, durch Athene und Aphrodite Urania noch zu erweiternden Reihe von Götteridealen stehn, dass Alkamenes ein mit Phantasie begabter, geistig regsamer, ernstgestimmter, dabei hoher Schönheit und feiner rhythmischer Bewegung fähiger, also formvollendeter Künstler war, ein echter und würdiger Schüler und Nachfolger des grossen Phidias. Ganz in seiner Stellung als Schüler und Genoss des Meisters erscheint er bei einem Werke,

dessen Besprechung wir bis hieher verschoben haben, nämlich der Statuengruppe im westlichen Giebel des Tempels in Olympia, für den Phidias gleichzeitig das Tempelbild, den Zeuskoloss, ein anderer seiner Schüler Päonios von Mende die östliche Giebelgruppe arbeitete. Da wir von diesem Päonios aus der thrakischen Stadt Mende, der, ohne geradezu Schüler des Phidias zu heissen, doch offenbar in einem ähnlichen Verhältniss zu demselben stand, ausser einer weniger bedeutenden Notiz über ein von ihm verfertigtes Bild der Siegesgöttin nichts Näheres wissen, und da zugleich die ausführlichere Beschreibung der von Päonios gearbeiteten östlichen Giebelgruppe des olympischen Tempels, die uns Pausanias liefert, uns in den Stand setzt, die kürzer beschriebene Giebelgruppe von Alkamenes uns besser zu vergegenwärtigen, so schalten wir hier die Besprechung dieses Werkes des Päonios ein [15]).

Gegenstand der Darstellung war die Vorbereitung zu dem Wettrennen des Oinomaos und Pelops, welches als Vorbild der olympischen Wettrennen mit Viergespannen, wie Pelops als einer der Hauptstifter der olympischen Spiele galt. Durch dieses Wettrennen gewann Pelops die Herrschaft über das Land und damit die Schutzherrlichkeit der grossen Nationalspiele zu Ehren des Zeus. Diesen Gegenstand hatte nun aber Päonios nicht in dem Momente der Ausführung der Rennen aufgefasst; auch wäre dies nicht wohl möglich gewesen, da zwei neben oder hinter einander in raschem Laufe dahinsprengende Viergespanne dem für die Composition bedingenden Rahmen des flachdreieckigen Giebelfeldes in schreiender Weise widersprochen haben würden. Päonios wählte den Augenblick vor dem Beginne des Wettkampfes, die Beschwörung des Kampfvertrages von beiden Parteien vor der Bildsäule des Zeus, während die Gespanne noch in voller Ruhe bereit gehalten wurden, und so gewann er eine in Pausanias' Beschreibung noch sehr wohl erkennbare, streng symmetrisch componirte, und dem Raum des Giebelfeldes bestens eingepasste Gruppe von 21 Figuren. Die Mitte unter dem Gipfel des Giebels nahm Zeus ein, der göttliche Kampfhort von Olympia, der jedoch nicht als persönlich anwesend und mithandelnd, sondern als kolossale Statue dargestellt war. Rechts und links von dieser Statue gruppirten sich die handelnden Personen, und zwar nahmen die erste Stelle ein rechts Oinomaos von seiner Gemahlin Sterope, links Pelops von seiner Geliebten Hippodamia begleitet. Auf diese Personen folgten zu beiden Seiten die ruhig stehenden Viergespanne, deren Pferde wir uns nach innen gewendet und wie in schräger Vorderansicht perspectivisch vor einander vortretend werden denken müssen. Vor den Pferden sassen die Lenker, Myrtilos auf Oinomaos', Sphäros oder Killas auf Pelops' Seite. Durch das Sitzen dieser Männer, welche beim Kampfe selbst die Zügel zu führen hatten, ist die noch herrschende vollkommende Ruhe der Handlung sehr scharf bezeichnet; die Annahme einer weiteren Motivirung dieser Stellung durch die abnehmende Höhe des Giebelfeldes ist jedoch irrig, da in dem noch weiter vom Mittelpunkte entfernten Platze für stehende Pferde Raum war, die wir uns grade in dieser Darstellung um so bedeutender gehalten denken müssen, je mehr die ganze Composition einer Verherrlichung der olympischen Rennen mit dem Viergespann galt. Über den Leibern der Pferde senkte sich das Giebelfeld etwa auf die halbe Höhe der Mitte, und bot Raum nur noch für die nicht grossen Wagen, neben denen jederseits zwei namenlose Knechte, die wir etwa vorgebeugt und kniend zu denken haben, mit der Instandsetzung der Geschirre beschäftigt erschienen, während die Ecken

durch die liegenden Statuen der beiden Flussgötter von Olympia, rechts des Kladeos, links das Alpheios ausgefüllt waren.

Dieser Gruppe entsprach nun im Westgiebel die Composition des Alkamenes, welche etwa in der gleichen Figurenzahl zu denken ist, dagegen als höchst bewegt einen auch noch in anderen Beispielen wahrnehmbaren Gegensatz zu der ruhigeren Gruppe des vorderen Giebelfeldes bildete. Gegenstand dieser Composition von Alkamenes war der Kentaurenkampf auf der Hochzeit des Lapithenfürsten Peirithoos, welcher dadurch erregt wurde, dass die rohen, halbthierischen Kentauren in die Hochzeitsversammlung einbrachen und Weiber und schöne Knaben raubten. Freilich wurden sie für diesen Frevel derb gezüchtigt, die Lapithen überwältigten die rohen Ungethüme des Waldgebirgs, jedoch wurde der Sieg nur entschieden durch die göttliche Heldenkraft des attischen Heros Theseus, der als Freund und Genoss des Peirithoos, auf dessen Hochzeit anwesend, die Führung in diesem Kampfe übernahm, in welchem das Menschliche über das Halbthierische, die Civilisation über die Rohheit, das Recht über den lüsternen Frevel siegte. Dieser Sieg über die Kentauren war eine der glorreichsten Thaten des Theseus, nächst ihm die Besiegung der Amazonen; beide Heldenthaten waren der Stolz Athens, das reichlich ausgebeutete Thema mehr als eines epischen Gedichtes, und in Folge dieser Umstände ein Lieblingsvorwurf auch der bildenden Kunst der Attiker, der um so wünschenswerther und passender erschien, je reichere Gelegenheit zu bewegten Compositionen und zu der Behandlung eigenthümlich interessanter Situationen und Formen die Kampfscenen mit den halbthierischen Kentauren und mit den mannweiblichen Amazonen darboten. In wie hohem Grade die Bildnerkunst sich aller innern und äussern, geistigen und formellen Vortheile bewusst war, welche in diesen Gegenständen liegen, und wie sehr sie es verstand, diese Vortheile auszubeuten, das werden wir weiter unten, namentlich bei der Betrachtung des Frieses des Apollontempels von Phigalia wahrzunehmen und zu bewundern Gelegenheit haben. Hier wollen wir nur noch bemerken, dass die nationale und ethische Bedeutung der Sagen von den Kentauren- und Amazonenkämpfen des Theseus vollkommen zur Erklärung der Thatsache ausreicht, dass diese Stoffe vielfach und in verschiedener Weise von attischen Künstlern behandelt worden sind, und dass man nicht, wie es neuerdings geschehn ist, in geistreich faselnder Schwätzerei auf die an sich sehr zweifelhaft festgestellte natursymbolische Bedeutung der Kentauren und Amazonen zurückzugreifen braucht, um zu erklären, warum mit diesen Kämpfen Metopen, Friese, Giebelfelder verschiedener Tempel geschmückt wurden, und zwar um so weniger, je mehr es ein äusserst zweifelhaftes Ding ist, ob und in wiefern die bildende Kunst auf die längst durch die ethisch entwickelte Bedeutung der in der Poesie durchgebildeten Mythen und Sagen in Schatten gestellte Natursymbolik Rücksicht nahm und Rücksicht nehmen konnte. Zu diesen Denkmälern der Kentauromachie gehört nun auch die westliche Giebelgruppe des Tempels in Olympia von Alkamenes. Pausanias' Beschreibung ist kurz, allgemein und ungenügend; geleitet aber durch die offenbaren Analogien des anderen Giebels und durch die unten darzulegenden Gesetze, welche der Composition jeder Giebelgruppe unbedingt zu Grunde liegen, können wir diese Beschreibung, grösstentheils dem Vorgange Welcker's folgend, zu einer grossen und anschaulichen Gruppe ergänzen. In der Mitte standen Peirithoos, die eine Hauptperson und ihm

zunächst Theseus, der eigentliche Held der Darstellung, beide natürlich in bewegtester Kampfstellung, Theseus mit einem als erste beste Waffe ergriffenen, beim Hochzeitsopfer gebrauchten Beile die Kentauren angreifend, deren sich ihm zunächst zwei, der eine ein geraubtes Mädchen, der andere einen schönen Knaben in den Armen mit sich schleppend befanden. Nächst Peirithoos andererseits, und Theseus entsprechend, haben wir uns Käneus den Lapithenfürsten und Beistand des Peirithoos zu denken, welcher gegen den Kentauren Eurytion kämpfte, der Peirithoos' Braut, die schöne Hippodamia davonzutragen sich bemühte. Neben Eurytion müssen wir nothwendig noch einen zweiten kämpfenden oder mit einer schönen Beute davon galoppirenden Kentauren denken. Auf diese grosse Mittelgruppe werden nun beiderseits noch je zwei Gruppen von Kentauren im Kampfe mit Lapithen gefolgt sein, und nach den uns von der abnehmenden Höhe des Raumes vorgeschriebenen Gesetzen werden wir in den beiden inneren Gruppen die Kämpfe noch als unentschieden, die Kentauren und Lapithen, wenn auch im Kampfe gebeugt, doch wesentlich aufrecht zu denken haben, während die folgenden beiden Gruppen je auf dem einen und dem anderen Flügel zu Boden geworfene Kentauren, und über oder neben ihnen kniende Lapithen dargestellt haben müssen, und die Ecken durch schwerverwundet oder sterbend daliegende Lapithen zweckmässig und im besten Gegensatze gegen die zunächst befindlichen besiegten Kentauren ausgefüllt waren. Es wäre eine leichte und gewiss dankbare Mühe für einen tüchtigen Künstler, diese grossartige Composition in einer Zeichnung zu reconstruiren, zu der ihm der phigalische Fries, wie wir weiterhin sehn werden, fast alle nöthigen Figuren zu liefern vermöchte.

Und hiermit verlassen wir Alkamenes, indem wir es verschmähen, die Möglichkeit, dass er der Urheber des Frieses von Phigalia sei, zu benutzen, um diesem Friese einen Meister und dem Alkamenes noch ein bedeutendes Werk zu leihen. — Wir wenden uns deshalb dem Nebenbuhler des Alkamenes, Phidias' Lieblingsschüler Agorakritos zu.

Agorakritos[16]) war gebürtig von Paros; seine Zeit, d. h. sein Altersverhältniss zu Phidias und Alkamenes ist nicht überliefert, wir wissen nur, dass er in einem besonders intimen Verhältniss zum Meister stand, der ihm mehre Werke seiner eigenen Hand mit der Erlaubniss geschenkt haben soll, seinen, des Agorakritos Namen darauf zu setzen, sowie er ihm bei der Aphrodite half, die trotzdem gegen die Concurrenzstatue des Alkamenes unterlag. Aus diesem Umstande erklärt es sich, dass bei mehren Werken die Alten schwankten, ob sie dieselben dem Agorakritos oder dem Phidias zuschreiben sollten. Das müssen offenbar Statuen gewesen sein, welche Agorakritos' Namen trugen, in denen man aber die Hand des Phidias zu erkennen glaubte; so z. B. eine Statue der Göttermutter in Metroon zu Athen. Demgemäss werden uns nur zwei Werke als unbezweifelt von Agorakritos stammende angeführt, nämlich zwei Erzstatuen der Athene Itonia und des Zeus im Tempel der Athene zu Koroneia, also Ideale nach dem Urtypus des Phidias. Bei dem berühmtesten und vorzüglichsten Werk des Agorakritos, der Kolossalstatue der Nemesis in Rhamnus, wird wiederum von nicht wenigen alten Zeugen Phidias als der eigentliche Urheber genannt. Obgleich uns über dies Werk mancherlei Angaben im Einzelnen gemacht werden, und obgleich einige Fragmente desselben, Stücke des Gewandes, erhalten sind, können wir über dessen Gesammtgestalt und geistige Auffassung nicht viel

mehr sagen, als dass die Statue ein angeblich 15 Fuss hohes, streng aufgefasstes Götterbild war. Auf dem Haupte trug die Göttin einen Kranz, auf welchem Hirsche und Siegesgöttinnen symbolischen Bezugs in Relief gebildet waren, in der einen Hand hielt sie einen Apfelzweig, in der anderen eine Schale; auf der reichverzierten Basis war der Mythus von Helenas Übergabe an Lèda durch Nemesis dargestellt, indem die Sage benutzt war, in welcher Nemesis die eigentliche Mutter, Leda nur die Amme und Pflegerin der Helena genannt wird[17]). Theile dieser Basis will noch Leake (Demen v. Attika S. 119) gesehn haben, die aber neuerdings nicht mehr aufzufinden gewesen sind[18]). Da wir über das eigentlich Charakteristische dieser Nemesisstatue des Agorakritos ununterrichtet sind, so verzichten wir auf eine, kunstgeschichtlich nur sehr indirect zu verwerthende kunstmythologische Abhandlung über die Darstellungen und das Ideal der Nemesis, indem wir unsere sich näher interessirenden Leser auf eine Abhandlung Zoëgas, in dessen von Welcker herausgegebenen Aufsätzen S. 32 ff. und die Beilagen verweisen[19]). Nur das mag noch bemerkt werden, dass der römische Gelehrte Varro, Plinius' Hauptquelle, diese Nemesis für das beste Werk der griechischen Kunst hielt, sowie wir auch die Anekdote, diese Nemesis sei mit Veränderung der Attribute aus der von Alkamenes besiegten Aphrodite hervorgegangen, deshalb erwähnen, weil derselben innere Wahrscheinlichkeit um so weniger abgeht, je näher die Ideale der Nemesis und der Aphrodite Urania einander thatsächlich stehn. Die andere Anekdote, nach der diese Nemesis aus einem Marmorblocke gemacht sein soll, den die Perser mit sich brachten, um aus ihm ein Siegeszeichen über Griechenland zu verfertigen, und den sie bei ihrer schmählichen Niederlage und Flucht zurücklassen mussten, erwähnen wir nur als einen witzigen Einfall, den mehre Epigramme behandeln, und dessen Pointe darin liegt, dass das Walten der Nemesis in ihrem eigenen Bilde erscheint. Die hier gegebenen Nachrichten über Agorakritos reichen in keiner Weise hin, um uns zu einem Urteile über seinen Kunstcharakter und seine eigenthümlichen Vorzüge zu befähigen; dass aber Agorakritos ein hochbegabter Künstler gewesen sein muss, dürfen wir wohl aus Phidias' Neigung zu ihm schliessen, und dass er der idealistischen Richtung des Meisters folgte, bezeugen uns auch seine wenigen Werke, von denen wir Kunde haben.

Als vierten Schüler und Genossen des Phidias haben wir Kolotes[20]) zu nennen, gebürtig aus Heraklea oder, nach den besten antiken Forschern, aus Paros, also Landsmann des Agorakritos. Sein Jugendlehrer scheint ein sonst ganz unbekannter Pasiteles gewesen zu sein, der nicht mit einem anderen Pasiteles aus Pompeius' Zeit zu verwechseln ist; später wandte er sich Phidias' Werkstatt zu und wurde des Meisters Gehilfe bei dem Zeus in Olympia, vielleicht wegen besonderer Geschicklichkeit in der Goldelfenbeintechnik, auf die wir schliessen dürfen, weil auch bei seinen übrigen Werken Kolotes nur Gold und Elfenbein in Anwendung brachte. Diese anderen Werke, von denen wir Kunde haben, waren eine Athene auf der Burg von Elis, deren Helmschmuck ein Hahn, der streitbare Vogel war, und deren Schild inwendig von Panänos bemalt wurde; ein Asklepios bei Kyllene in Elis und der mit Reliefen geschmückte Tisch in Olympia, auf den die mit goldenem Messer abgeschnittenen Siegerkränze vor der Statue des Zeus niedergelegt wurden. In der Athene schliesst sich offenbar Kolotes dem Urtypus des Phidias an; den Asklepios nennt Strabon ein bewunderungswürdiges Werk, so dass man geneigt sein könnte, das

Asklepiosideal auf Kolotes zurückzuführen. Ob es von ihm oder von Alkamenes früher oder vollendeter ausgeprägt worden, können wir nicht entscheiden; so oder so aber würde dieser Typus der älteren attischen Schule angehören, und das ist das Einzige, worauf ich auch oben habe Gewicht legen wollen. Die Reliefe an dem Tische zu Olympia werden wir uns um den Rand der dicken Platte umlaufend zu denken haben, denn es werden in der Beschreibung vier Seiten unterschieden. Somit würden wir hier eine späte Analogie finden zu der Anbringung des dädalischen Reliefs mit dem Chortanze der Ariadne, welche ich oben S. 39 als die wahrscheinlichste bezeichnet habe. Da die Beschreibung der kolotischen Reliefe lückenhaft ist und nicht mehr als Namen enthält, übergehe ich sie.

Ausser diesen vier bedeutenden Männern gruppiren sich um Phidias in näherem oder fernerem Verhältniss noch mehre andere Künstler, die uns jedoch meistens nicht nahe genug bekannt sind, um ein tieferes Eingehn in die dürftigen Nachrichten über dieselben zu rechtfertigen. Nur im Vorbeigehn erwähnen wir daher ihre Namen und die bedeutendsten ihrer Werke[21]). Es sind Theokosmos von Megara, den wir als Phidias' Schüler betrachten dürfen, weil dieser ihm geholfen haben soll; sodann Thrasymedes von Paros, von dem die thronende Tempelstatue des Asklepios von Gold und Elfenbein in Epidauros war, ein Werk, halb so gross wie der Zeus des Phidias, diesem selbst aber wenigstens von einem alten Zeugen, wenngleich irrthümlich, beigelegt. Das wäre der dritte Asklepios aus der Schule des Phidias. Ferner dürfen wir in diesem Kreise auch wohl mit einem Worte die Arbeiter am Friese des Erechtheions erwähnen, deren Namen die Baurechnung dieses Tempels auf uns gebracht hat, da diese Männer wenigstens mit den Schülern des Phidias als ihre Untergebene in Berührung gekommen sind. Auf ihre Arbeiten werden wir unten zurückkommen. Und endlich müssen wir hier der Künstler der Giebelgruppen des Tempels in Delphi[22]) gedenken, obgleich diese nicht im Schulzusammenhange mit Phidias gestanden zu haben scheinen. Aber ihre Arbeiten waren wesentlich im Geiste der durch Phidias angeregten und beherrschten Kunst geschaffen. Die Namen dieser attischen Meister sind Praxias, in dem wir einen Schüler des Kalamis kennen lernen, und Androsthenes, und die Zeit ihrer Arbeit an den delphischen Giebelgruppen ist etwa die 89. bis 90. Oll. (zwischen 424 u. 416). Über die Composition können wir leider nicht so Ausführliches feststellen, wie über diejenige der olympischen Giebelgruppen; gewiss ist nur, dass der vordere Giebel Apollon mit Mutter und Schwester nebst den Musen, der hintere Dionysos im Chor der Thyiaden enthielt, so dass wir auch hier vielleicht eine ruhigere und eine bewegtere Composition annehmen können.

Nach dieser Übersicht über die namhaften Künstler, welche wir mit dem Gesammtnamen der phidiassischen oder der älteren attischen Schule bezeichnen können, gehn wir über zu einer Betrachtung der erhaltenen Werke aus Attika, welche auf diese Schule, wenngleich nicht auf einzelne Meister derselben zurückzuführen erlaubt ist.

Die erhaltenen Monumente Athens.

VIERTES CAPITEL.

Andeutungen über die Gesetze der architektonischen Ornamentsculptur.

Von allen den erhabenen Meisterwerken des Phidias und der Seinen, von jenen Idealbildern, vor denen das Alterthum staunte, und welche den Namen dieser grossen Künstler unsterblich gemacht haben, ist Nichts oder so gut wie Nichts auf uns gekommen, und schwerlich wird auch in Zukunft viel Bedeutendes von denselben gefunden werden. Von den Goldelfenbeinbildern sicher Nichts, schwerlich auch Etwas von den Erzstatuen; denn wegen seiner Verwendbarkeit zu anderen Zwecken ist das antike Erz während der barbarischen Zeiten des Mittelalters im ausgedehntesten Masse eingeschmolzen und vernützt worden. Nur in Bezug auf dies und jenes Marmorwerk der älteren attischen Schule dürfte die Hoffnung einer Wiederauffindung wohl nicht ganz aufzugeben sein, obgleich schwerlich Unverstümmeltes vom Schosse der Erde geborgen wird. Sei's damit aber auch wie es sei, dasjenige, was wir bis jetzt besitzen, wird immer die Hauptmasse unseres Monumentenschatzes bleiben, und schwerlich werden wir aus neuen Funden mehr über Art und Kunst der Schule des Phidias lernen, als wir aus einem genauen Studium des Denkmälerkreises, den wir besitzen, zu lernen vermögen und wirklich bereits gelernt haben.

Freilich ist der auf uns gekommene Denkmälerschatz, verglichen mit dem, was jene Zeit hervorbrachte und was die Alten aus derselben besassen, nur ein geringer Rest; freilich sind die Monumente, die wir bewundern, nur solche, von denen die alten Zeugen entweder gar keine oder nur eine ganz flüchtige Notiz genommen haben, freilich müssen wir gestehn, dass alle diese Monumente unter den Schöpfungen der Meister nur in zweiter Linie zu nennen sind. Denn was immer wir haben sind architektonische Sculpturen, also solche, die nicht absolut um ihrer selbst willen, sondern zu einem decorativen Zwecke gemacht wurden. Aber dennoch können wir sie nicht hoch genug schätzen, dennoch uns nicht hingegeben genug in ihr Studium, und das heisst in ihre Bewunderung versenken; denn trotz dem Gesagten tragen diese Werke durchaus das Gepräge der Werkstatt, in der sie entstanden, athmen sie vollkommen den Geist der unvergleichlichen Zeit, welche sie hervorbrachte, vergegenwärtigen sie uns den Charakter der Kunst des Phidias und der Seinen vollständiger und klarer, als alle Berichte, Beschreibungen und Lobpreisungen der verlorenen Meisterstücke in den Schriften der Alten.

Da, wie gesagt, alle auf uns gekommenen Denkmäler architektonische Sculpturen sind, so müssen wir zu ihrer Würdigung uns in aller Kürze vergegenwärtigen,

wie beschaffen, wo angebracht, wohin vertheilt, wie durch seine Stelle bedingt und modificirt der Sculpturschmuck des griechischen Tempels war.

Überblicken wir demgemäss in einer flüchtigen Skizze den griechischen Tempel in seiner äusseren Erscheinung, mit der allein, abgesehn vom Grundriss, von der Raumvertheilung und Raumbestimmung, wir es zu thun haben, um diejenigen Stellen kennen zu lernen, an welchen sich die Plastik mit der Architektonik verbindet. Der griechische Tempel in seiner vollendeten Gestalt ist eine oblong viereckige Cella, der entweder eine Säulenhalle vorlag, oder die an der Vorder- und Hinterfaçade mit einer Säulenhalle geschmückt, oder die endlich von einer oder mehren Säulenreihen rings umgeben war. Zunächst über den Säulen ruht als deren Verbindung der mächtige, nur an der unteren Fläche zwischen den Säulen band- oder kranzartig, nie aber mit Figuren ornamentirte Epistyl- (Architrav-) Balken, über diesem als Mittelglied der Fries, den wiederum die in leichter Gliederung ornamentirte aber mächtig vorspringende Dachtraufe bekrönt. Gedeckt ist der Tempel mit einem zweiflügelig flach abfallenden Dache, welches über der Vorder- und Hinterfaçade einen von schräglaufenden Dachtraufen umgrenzten dreieckigen Giebel bildet. Auf dem Epistyl- (Architrav-) Balken ruhen die Deckenbalken, die, querüber gelegt, die horizontale, mit dünnen Deckplatten gefüllten Decke des Tempels tragen, und die bei grösseren Tempeln im Innern der Cella von eigenen Säulen gestützt werden. Thatsächlich ruhen diese Deckbalken mit auf der Mauer der Cella, der architektonischen Idee nach aber nicht, sondern nur auf dem, sei es von den Säulen, sei es in den kleineren Tempelformen von den Wandpfeilern getragenen Epistyl; die Cellawand ist ideell structiv nur die Umschliessung des Raumes und ist als Teppich gedacht, der von den Deckenbalken herabhangt.

Von allen den Theilen des Tempels, welche wir in dieser, in den allgemeinsten Zügen gehaltenen und für die drei bekannten Ordnungen der Baukunst gleichmässig geltenden Skizze genannt haben, wird, sofern sie structiv sind, nur gelegentlich, und man kann wohl sagen, in Ausnahmefällen einer, nämlich die Säule mit dem Pfeiler in ihrer rein architektonischen Gestalt durch eine plastische Gestaltung ersetzt, durch eine an der Stelle des Säulenschaftes als Gebälkträger fungirende Menschengestalt, welche man in diesem Falle im eigentlichen Wortsinn eine „Bildsäule" nennen kann. Wir werden auf diese Vertretung der Säule und des Pfeilers durch die als Gebälkträger fungirende Menschengestalt weiter unten zurückkommen, indem wir die beiden eminentesten Beispiele derselben, die Karyatiden des Erechtheion und die Atlanten von Agrigent besprechen, und halten uns demnach hier zunächst an die im engeren Sinne ornamentale Sculptur des Tempels. Die Stellen, wo sich dieser ornamentale Sculpturschmuck findet, sind der über dem Epistylbalken ruhende Fries, der von den Dachtraufen umrahmte Giebel, welchen die Architektur nur zu schliessen, nicht auch zu schmücken vermag, und endlich drittens finden wir die Plastik beschäftigt die Mauer der Cella mit einem Friese zu krönen, von dem wir sehn werden, dass er als Borde der als Teppich gedachten Wand aufgefasst wird.

Wenn wir nun diese Stellen am Tempelbau, deren sich die Plastik zur Herstellung eines lebendigen Schmuckes bemächtigt, genauer im Einzelnen betrachten, und mit dem Säulenfriese, wie ich ihn zur Unterscheidung vom Mauerfriese bezeichnen will, beginnen, so müssen wir die bekannten Ordnungen der griechischen Baukunst,

die dorische, ionische und korinthische getrennt behandeln, weil grade auf diesem Punkte durch dieselben die Aufgaben der Plastik wesentlich alterirt werden.

Der Fries der dorischen Ordnung besteht aus einer Reihe kurzer und sehr kräftiger Stützen der weit ausladenden Dachtraufe, welche Triglyphen heissen und, mit canellurartigen Einschnitten ornamentirt, durch Bemalung mit zwei contrastirenden Farben (Blau und Roth) in ihrer Gliederung noch schärfer hervorgehoben, über jeder Säulenmitte und jedem Intercolumnium stehn. Wesentlich von der Höhe ihres Abstandes von einander lassen diese Triglyphenstützen zwischen sich einen nahezu quadraten und je nach der Grösse des Tempels etwa 2—4 Fuss grossen leeren Raum, die sogenannte Metope. Diese Metopen scheinen in ältester Zeit unverschlossen geblieben zu sein und zur Aufstellung heiligen Schaugeräthes gedient zu haben, später wurden sie durch eine in die Triglyphen einfugende glatte Marmortafel geschlossen, womit aber auch Alles gethan war, was die Architektur an sich zu thun vermochte. Die Ausschmückung des leeren Metopenraums, die figürliche Ornamentirung der glatten Tafel musste sie den Schwesterkünsten, der Malerei und der Plastik überlassen. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die Malerei hier der Plastik vorangegangen ist, sei es auch nur, indem sie der Metopenplatte einen gegen die Farben, mit denen die Triglyphen bemalt wurden, contrastirenden dunklen Anstrich gab, der als Färbung des Grundes allezeit festgehalten zu sein scheint. Wann zuerst die Plastik sich mit der figürlichen Ornamentirung befasste, ist nicht genau auszumachen, das früheste Beispiel liegt uns in den älteren Metopenplatten von Selinunt vor, die wir kennen gelernt haben, und die, wie oben bemerkt, dem Ende des 7. Jahrhunderts v. Chr. angehören. Von dieser Zeit abwärts scheinen sich Plastik und Malerei in die Ornamentirung der Metopen getheilt zu haben, und zwar in der Art, dass der Plastik die beiden Façaden, der Malerei die beiden Langseiten zufielen. So ist es z. B. am sogenannten Theseustempel in Athen aus Kimon's Zeit; in der darauf folgenden Epoche der höchsten Kunstentwickelung scheint jedoch die kostbarere und dauerhaftere Plastik die Malerei gänzlich verdrängt zu haben, wenigstens an Prachttempeln, wie der Parthenon in Athen, dessen 92 Metopenplatten allesammt mit Reliefen geschmückt sind.

Fassen wir nun die Aufgabe in's Auge, welche der Plastik in der Darstellung der Metopenreliefe wurde, so ergiebt sich zunächst, dass die durch die Triglyphen getrennten Metopenplatten zu Trägern einer einheitlichen grösseren Composition nicht geeignet, nur mit getrennten und in sich abgeschlossenen Gruppen verziert werden konnten, so wenig geläugnet werden soll, dass diese einzelnen Gruppen zu einander in Beziehung stehn und durch einen gemeinsamen Grundgedanken zusammengehalten werden konnten. Immerhin ist eine derartige Einheit, zumal eine solche, die sich über mehr als eine Seite des Tempels erstreckte, nicht nothwendig, und steht erst in zweiter Reihe, während die erste Forderung die abgerundete Vollständigkeit jeder einzelnen Composition ist. Findet sich eine höhere Einheit, die selten ganz gefehlt haben wird, so müssen sich die einzelnen Metopenreliefe zu derselben doch wie die selbständigen und gleich geltenden Einzelscenen einer vieltheiligen, nicht centralisirten Handlung verhalten, während aus der zu oberst geforderten Selbständigkeit jeder einzelnen Composition wiederum hervorgeht, dass eine und dieselbe Person in verschiedenen Handlungen füglich in mehren Metopen wiederholt

erscheinen kann. So war es z. B. in Delphi, so in Olympia, wo die Thaten des Herakles, so auch am sogenannten Theseustempel in Athen, wo neben diesen die Hauptthaten des Theseus die Metopen schmückten. Andererseits boten grosse Schlachten, sofern dieselben sich als eine Reihe von getrennten Einzelkämpfen auffassen liessen, erwünschte Gegenstände für die Composition von Metopenreliefen. Endlich durften auch friedlichere Gegenstände, aus mythischem wie aus menschlichem Kreise gewählt, sofern sie im Übrigen den besprochenen Bedingungen genügten, zum Metopenschmuck verwendet werden, und sind zu demselben verwendet worden, wie wir dies schon aus einem Beispiel von Selinunt (oben S. 131, Fig. 16. Zeus und Here) wissen und alsbald am Parthenon wiederfinden werden.

Sowie aus der Trennung der Metopen durch die Triglyphen die Forderung einer selbständiger Composition jeder Metope, so ging aus der äusserst kräftigen Gestalt der Triglyphen und der energischen Gliederung des ganzen, aus abwechselnden Triglyphen und Metopen bestehenden, von dem weitausladenden Dachkranze beschatteten dorischen Frieses die Forderung einer kräftigen Formgebung in den Reliefen der Metopen hervor, die nie anders als hocherhoben (en haut relief) gebildet werden konnten, weil ein flaches Relief sich an dieser Stelle unbedeutend und fade ausgenommen haben würde. Zur weiteren Hervorhebung der Formen des kräftigen Hochreliefs wurde die Farbe angewandt, namentlich auf dem Grunde, welcher wohl ohne Ausnahme entweder satt roth oder dunkelblau gefärbt wurde, ohne natürlich eine Bemalung der Reliefe selbst auszuschliessen, soweit überhaupt der Marmor bemalt wurde, d. h. in den Theilen, welche eine natürliche dunkle Localfarbe haben, die wie Haare, wie Waffen, Kleidung u. dgl. mehr. Endlich darf man wohl als eine letzte Consequenz sowohl der selbständigen Composition der einzelnen Metopen wie auch der Kräftigkeit ihrer Formgestaltung betrachten, dass bewegte Handlungen als Gegenstände die Regel, ruhige Gruppen nur Ausnahmen bilden. Denn die bewegte Handlung hat sowohl den Vorzug kräftigerer Formen und grösserer Mannigfaltigkeit in den Stellungen der Figuren wie denjenigen, sich klarer und einfacher, vollständiger und runder auszusprechen, als eine ruhige Gruppirung und eine mehr innerlich oder geistig bedeutende Handlung.

Dies etwa sind die Bedingungen, unter denen die Aufgabe der Metopenbildnerei stand, und nach denen nebst der Präcision der Erfüllung des gegebenen Raumes die auf uns gekommenen Metopenreliefe in stilistischer wie in geistiger Beziehung zu beurtheilen sind.

Sehr verschieden, in einigem Betracht fast diametral entgegengesetzt sind die Bedingungen, welchen der Darstellung des ionischen Frieses und des Frieses der Cella am dorischen Tempel unterlag, vor welchem letzteren wir freilich nur ein vollgiltiges Beispiel, den Fries des Parthenon kennen.

Sowie die ionische Ordnung überhaupt verglichen mit der dorischen die leichtere, zierlichere ist, welche an die Stelle der kraftvollen Strenge des Dorismus heitere Eleganz setzt, so ist auch ihr Fries, welcher über dem leichteren Epistylbalken liegt, nicht als Träger des Dachkranzes behandelt, folglich nicht mit den markigen Triglyphenstützen versehen, sondern ist aufgefasst im Sinne der Längendimension als ein leicht um die Stirn des Tempels geschlungenes Band. Der ionische Fries, laufe er aussen um den Tempel, wie z. B. beim Tempel der Nike apteros in

Athen, oder im Innern dahin über eine, die hypäthrale Öffnung umgebende Säulenstellung, wie beim Tempel in Phigalia, ist ein ununterbrochen sich erstreckender langer Streifen von geringer Höhe. — Als Grundbedingung für die Composition des Friesreliefs ergiebt sich aus der besprochenen Beschaffenheit des Raumes, den der Fries bot, die Einheitlichkeit einer ununterbrochen fortlaufenden und unter sich zusammenhangenden Figurenreihe, und zwar entweder einer solchen, welche sich über je eine der vier Seiten des Frieses, oder über mehre derselben, oder über alle vier erstreckte, je nachdem man das zugleich Übersehbare des Raumes oder seine in der Gleichmässigkeit ausgesprochene innere Einheit in's Auge fasste. Aus dieser Gleichmässigkeit des ganzen Friesstreifens und jeder Seite desselben geht nun ferner hervor, dass das Friesrelief in seiner Composition nicht auf einen Mittelpunkt centralisirt zu sein braucht, ja streng genommen es nicht sein darf, da der Raum in keiner Weise einen Mittel- oder Hauptpunkt markirt. Findet sich eine Centralisation in der Composition von Friesstreifen, so kann dies nur bei kürzeren Friesen der Fall sein, deren Enden für den in der Mitte stehenden Beschauer zugleich übersehbar, den Raum als zweitheilig oder zweiflügelig, folglich einen Mittelpunkt umgebend, darstellen. Bei langen Friesstreifen, die nur im Entlangschreiten nach und nach übersehbar werden, würde eine centralisirte Composition ein Fehler sein, und nur die gleichmässig und, wie der Beschauer, in einer Richtung sich bewegende Composition entspricht den Gesetzen des Raumes. Soll aber ein kürzerer Friesstreifen zweiflügelig oder central componirt werden, so kann dies nie allein durch Hervorheben der Mitte geschehen, sondern entweder ohne dies oder nur durch dieses Hervorheben der Mitte in Verbindung mit der G e g e n b e w e g u n g in der Composition der Flügel, der Gegenbewegung entweder auf einander hin oder von einander weg.

Da ferner der Fries vermöge des unverhältnissmässigen Überwiegens der Längen- über die Höhendimension die Tendenz der Längenerstreckung, und folglich der Bewegung in dieser Richtung ausspricht, so erwächst dem Friesrelief die Bedingung derjenigen Composition, in welcher sich die Bewegung im Sinne der Längendimension ausspricht. Mit anderen Worten, es kann nur d i e Composition genügen, in der ein Fortschreiten, ein Streben oder eine Richtung von einem Ende zum andern, oder von den Enden zur Mitte, oder von der Mitte zu den Enden sich darstellt, fehlerhaft ist die Nebeneinanderstellung, sei es ruhiger oder abwechselnd in verschiedener Richtung bewegter oder gewendeter Figuren. Wir werden den östlichen Fries des Niketempels von diesem Fehler nicht freisprechen können und denselben an diesem Beispiel sehr deutlich empfinden. — Sowie die kräftige Gliederung des in Triglyphen und Metopen abwechselnden dorischen Frieses ein starkes Hochrelief der Metopenplatten fordert, so wird ein gleich starkes Hochrelief des ionischen Frieses durch die leichtere Gliederung des ionischen Dachbaues verboten. Das Gesetz für den ionischen Fries ist mässiges Halbrelief (demi-relief); zu starke Erhebung des Reliefs lässt die Figuren derb und den Fries lastend erscheinen, zu flaches Relief würde ihn zwischen der immerhin kräftig markirten Umrahmung durch den in drei Gliedern vortretenden Epistylbalken und die schattig überhangende Dachtraufe schwächlich machen. Dies flache Relief dagegen können wir als Gesetz des Frieses der Cella am dorischen Tempel hinstellen, und zwar deshalb, weil der Fries hier keiner kräftigen Gliederung, sondern der glatten Wand entspricht, auf welcher er selbst bei

mässiger Halberhebung des Reliefs lasten würde. Die Wand der Cella ist ihrem structiven Schema nach wie gesagt nur der umschliessende Teppich, nicht eine Stütze, sie hangt gleichsam vom Gebälk herab, nicht trägt sie die Balken, welche durch sie hindurch gehn; der Fries ist die Borde dieses Teppichs, welche der Natur desselben folgen muss. So ist der Cellafries des Parthenon, das einzige Muster dieser Art, obgleich über 500 Fuss lang und 3½ Fuss hoch, doch nur in 3½ Zoll hohem Relief gehalten.

Das Friesrelief in der korinthischen Ordnung unterliegt in allem Wesentlichen den Compositionsgesetzen des ionischen Frieses, und nur für die Formgebung darf man, gemäss der noch leichteren Gliederung der korinthischen Bauweise, ein noch weniger erhabenes, fast flaches (Bas-) Relief als Norm statuiren. Erhalten ist uns von Friesen in korinthischer Ordnung aufgeführter Gebäude nur ein Beispiel in demjenigen des choragischen Denkmals des Lysikrates in Athen, der sogenannten Laterne des Demosthenes aus der folgenden Periode der plastischen Kunst. Dies Relief, auf welches wir seines Orts näher zurückkommen werden, unterliegt einer eigenthümlichen Beurteilung, sofern das mit demselben gezierte Gebäude ein Rundtempelchen ist, der Fries folglich einen ununterbrochen rings umlaufenden Streifen bildet. Wenn dies eine Einheitlichkeit der Composition des Reliefs bedingt, so widerstrebt hingegen die Unmöglichkeit dasselbe gleichzeitig zu übersehn einer straffen Centralisirung. Wir werden sehn, dass die aus dieser Eigenthümlichkeit des Raumes resultirende doppelte Aufgabe mit Geist und in vollkommen den Gesetzen entsprechender Weise beobachtet und gelöst ist, während auch die Erhebung des Reliefs durchaus derjenigen entspricht, welche wir principiell fordern mussten.

Wir kommen endlich zum Giebelfelde. Es ist gesagt worden, dass das Dach über den beiden Façaden offen war, und einen durch Gesims und Dachgesims begrenzten flachdreieckigen Raum darstellte, welcher nach einer Vergleichung mit den Schwingen eines Adlers (Aëtos), Adler genannt wurde. Diesen flachdreieckigen offenen Raum konnte die Architektur wohl schliessen, aber seine Ornamentik wie die der Metopen musste sie der Plastik überweisen, welche auch hier Besitz ergreifend, den Gesetzen dieses Raumes gehorsam, Herrliches, fast das Herrlichste, was wir von alter Kunst besitzen, geschaffen hat. Vergegenwärtigen wir uns auch hier die Bedingungen, welche die Form und Gliederung des Giebels der Composition und Formgebung der Plastik vorschrieb.

Im bestimmtesten Gegensatze zu dem gleichmässig in der Längendimension sich erstreckenden Raume des Frieses stellt das Giebelfeld einen in schärfster Weise aus Mitte und zwei Flügeln bestehenden Raum dar. Die oberste Bedingung der Composition der Giebelgruppe ist demnach die schärfste Centralisirung; die Giebelgruppe kann nur aus einer energisch markirten Mitte und zweien auf diese Mitte bezüglichen Flügeln bestehn. Dieser obersten Forderung kann einzig und allein dadurch entsprochen werden, dass der Gegenstand des Giebelbildwerks eine grosse, in sich einheitlich geschlossene Handlung darstellt, und eine solche ist uns denn auch in allen Giebelgruppen, von denen wir Kunde besitzen, mit einer einzigen Ausnahme bezeugt und verbürgt. Die Ausnahme ist die angebliche Giebelgruppe des Heraklestempels in Theben von der Hand des Praxiteles, welche, gemäss dem jetzt vorliegenden Texte des Pausanias die meisten der zwölf Kämpfe des Herakles dargestellt

haben soll, folglich eine Reihe einzelner Handlungen derselben wiederkehrenden Hauptperson neben einander. Obgleich diese Angabe des Pausanias von den berühmtesten Archäologen nicht bezweifelt worden ist[23]), muss ich sie dennoch aus naheliegenden principiellen Gründen für irrthümlich halten, und bin überzeugt, dass sie einfach auf dem Ausfall einer Zeile im Text des Pausanias[24]) beruht, in welcher die Worte standen: „und in den Metopen stellte er .... dar“. Diese gewiss sehr leichte Correctur beseitigt die abenteuerliche Giebelgruppe und bringt die Kämpfe des Herakles an eine Stelle, wo wir sie in einer Reihe von Beispielen wiederfinden[25]).

Zweitens aber sind im Giebel auch die beiden Flügel einander vollständig entsprechend, und erstrecken sich in völlig gleichen Dimensionen nach beiden Seiten. Daraus geht die zweite Forderung an die Composition der Giebelgruppe hervor, nämlich diejenige der Entsprechung und Symmetrie ihrer beiden Flügel oder Hälften. Drittens bedingt die nach beiden Enden abnehmende, in einen spitzen Winkel auslaufende Höhe der beiden Flügel ein gleiches Abnehmen in der Höhe der Figuren in der Gruppe je nach ihrer Entfernung von der Mitte, was äusserlich gefasst die Stellung und das Mass der Figuren, geistig gefasst eine abnehmende Bedeutung der Personen einer solchen Gruppe bedingt, liege diese Bedeutung in ihrem eigenen Wesen und Charakter, oder in ihrem Antheil an der Handlung, oder in der Intensität des Interesses, das sie in Anspruch nehmen. — Wie viel Bedingtheit, man könnte sagen wie viel Zwang für die Composition der Giebelgruppe! Aber nur für die unvollkommene Kunst ist diese Bedingtheit Bedingtheit und dieser Zwang ein Zwang; für die Kunst auf ihrer Höhe wird das Darstellungsgesetz zum Darstellungsmittel, die Bedingtheit der Composition zum Hebel des Ausdrucks und zur Offenbarung der Idee. Eben wie die Mitte die Hauptperson oder Hauptgruppe fordert, hebt sie dieselbe auch über die Flügel hinaus; eben wie die Abnahme in der Bewegung, in der Grösse, in der Bedeutung der Personen nach den Flügeln hin Bedingung ist, unterstützt auch diese Abnahme die klare Gliederung der Gruppe; eben wie die Symmetrie beider Flügel Gesetz ist, wird sie auch zum Mittel der Verbindung des Entsprechenden oder Gegensätzlichen. In den ältesten Giebelgruppen, die wir kennen, den äginetischen, ist das Gesetz noch Zwang, die Bedingtheit noch Schranke, wenigstens in überwiegendem Masse, in dem vollkommensten Muster von Giebelgruppen, in denen des Parthenon, ist das Gesetz und die Bedingung nur noch Mittel in der Hand des Künstlers, um seine Ideen auszusprechen. In den oben beschriebenen Giebeln des Tempels von Olympia mögen wir eine Mittelstellung des Künstlers gegenüber den Gesetzen erkennen, die ihn noch binden, zugleich aber fördern.

Soviel von den Bedingungen der Composition; was aber die Formgebung anlangt, so machte die Grösse des Giebels einerseits, seine kräftige, ja mächtige Umrahmung durch Gesims und Dachgesims andererseits die Anwendung des Reliefs unmöglich und forderte die Composition in vollen Statuen, und für diese, abgesehn von dem Masse, welches die Grösse des Giebels bestimmte, Kräftigkeit und Grossheit in der Anlage und Formgebung der Gestalten. Zierlichkeit ist ausgeschlossen, Feinheit allein würde nicht zur Geltung kommen; dabei erscheint Bewegtheit als eine ziemlich unausweichliche, schon durch die nothwendig verschiedene Stellung der Mittel- und Eckfiguren bedingte Forderung. Wohl hat man davon geredet, dass in den beiden Giebeln sich ein Gegensatz einer mehr und einer weniger bewegten Handlung aus-

zusprechen scheine; es soll dieser Satz nicht bestritten werden, obgleich er in voller Allgemeinheit sich kaum wird durchführen lassen; unbedingt aber kann bei der weniger bewegten Handlung des einen Giebels nur von einem relativen Mass, im Verhältniss zu der bewegteren Handlung des anderen Giebels die Rede sein, völlige Ruhe wäre ein Unding und ist auch nirgend nachweisbar.

Wenn nun endlich ein Wort über die Bezüglichkeit des plastischen Schmuckes eines Tempels zu diesem selbst und zu der in ihm verehrten Gottheit zu sagen ist, so kann dies sehr kurz und bündig ausfallen. Die Zusammenhangslosigkeit der Darstellungen in Giebeln, Friesen, Metopen und der Tempelgottheit oder ihres Cultes behaupten, das heisst die sinnvollen, gedankenreichen Griechen zu den einfältigsten, gedankenlosesten Menschen machen. Die innerliche Bezüglichkeit des bildlichen Schmuckes des Tempels zu der Gottheit, die in demselben verehrt wurde, ist eine unausweichliche Forderung des verständigen, geschweige des künstlerischen Menschengeistes. Nur freilich ist der Grad und die Art dieser Bezüglichkeit nicht immer gleich, und es hiesse wiederum die überschwänglich geistreich schaffenden griechischen Künstler arg missverstehn, wenn man glaubte, die angedeuteten Bezüge trocken schematisiren und auf eine gewisse, leicht übersehbare Zahl zurückführen zu dürfen. Dürfen wir aber dies nicht, so ist allerdings zuzugestehn, dass wir nicht immer im Stande sein werden, von dem bildlichen Schmucke eines Tempels auf seinen Cult zu schliessen, nach jenem diesen zu bestimmen, wo er unbekannt ist, dass es vielmehr unsere Aufgabe wird, aus den gegebenen Thatsachen die Bezüge der einzelnen Theile des Gesammtschmuckes zu einander und zu dem Tempelcult aufzusuchen, und uns viel lieber mit den so zu gewinnenden Resultaten zu begnügen, als in übereilten Schlüssen da systematisiren zu wollen, wo uns die Thatsachen in durchaus fragmentarischer Weise überliefert sind.

FÜNFTES CAPITEL.

Die Sculpturen am sogenannten Theseustempel.

Wir beginnen unsere Rundschau unter den architektonischen Sculpturen der phidiassischen Zeit mit einem athenischen Monumente aus der Periode der Verwaltung Kimon's oder aus Phidias' Jugendzeit, den Sculpturen des sogenannten Theseion oder des Tempels des Theseus, dergleichen einer von Kimon erbaut wurde. Dass freilich dieser Name für den als Kapelle des heil. Georg wohlerhaltenen dorischen Tempel nördlich von der Burg von Athen weder antik überliefert noch bei aller Übereinstimmung unter den Neueren richtig angewendet sei, hat Ross in einer eigenen kleinen Schrift[26]), wie mir scheint, unwiderleglich bewiesen, dass dagegen an die Stelle dieses gebräuchlich gewordenen Namens derjenige eines Tempels des Ares mit Recht gesetzt werde, kann ich, namentlich aus topographischen Gründen, nicht glauben. Wenn wir also den rich-

tigen Namen des Gebäudes nicht kennen und die ältere Bezeichnung nur beibehalten, um nicht eine neue, eben so wenig beglaubigte dafür einzubürgern, so könnte es scheinen, dass wir allen Halt verlieren, der uns berechtigt, den Tempel aus der Zeit der kimonischen Verwaltung zu datiren. Allein es vereinigen sich manche Gründe, um dies Datum trotzdem im höchsten Grade wahrscheinlich zu machen. Denn einmal sind die Proportionen der Architektur noch etwas schwerer und lastender als in der höchsten Entwickelung der dorischen Ordnung im Parthenon; sodann sind die Cassetten der Felderdecke in der Vorhalle des Tempels mit Steinmetzzeichen versehn, nach denen ihre Ordnung bestimmt ist, und diese Steinmetzzeichen bestehn aus Buchstaben, die ihrer Form nach in die Verwaltungszeit Kimon's fallen müssen[27]); endlich bestehn, was uns zunächst interessirt, die sämmtlichen Sculpturen aus parischem Marmor, während der Tempel aus einheimischem, pentelischem erbaut ist. Der parische Marmor war, wie wir bei der Besprechung von Dipoinos und Skyllis, Bupalos und Athenis und anderen älteren Künstlern gesehn haben, der zuerst für Sculpturen verwendete und wegen seines feinen Salzkorns auch am meisten geeignete. Der attische Marmor vom Pentelikos ist weisser, aber von gröberem Korn, und spaltet sich leicht plattenweise. Es gehört demnach die Kühnheit und Geistesfreiheit einer völlig genial entwickelten Kunst, wie in der Schule des Phidias dazu, um das traditionelle Sculpturmaterial, den parischen Marmor, zu verwerfen und den schwieriger zu bearbeitenden pentelischen an dessen Stelle zu setzen; wo wir daher das ältere Material noch beibehalten finden, dürfen wir, namentlich wenn noch andere Argumente sich wie hier mit diesem verbinden, wohl auf eine Zeit schliessen, der noch die letzten Reste der Befangenheit der Tradition anhaften.

Der Schmuck des sogenannten Theseion[28]) bestand aus Giebelgruppen, Metopen und zweien Friesen in der Vor- und Hinterhalle (Pronaos und Opisthodom). Von den Giebelgruppen ist Nichts erhalten als die Befestigungspunkte der Figuren in den Giebeln, aus denen auf sieben Personen jeder Gruppe, freilich in kaum genügend sicherer Weise geschlossen wird, da die Befestigungen den Plinthen gegolten haben werden, deren jede mehr als eine Figur getragen haben mag.

Die Metopen sind bis auf einige beträchtliche Verstümmelungen erhalten. Mit plastischem Schmuck versehn sind hier jedoch nur die zehn der Ost- oder Vorderfronte und je vier an den anstossenden Ecken der Nord- und Süd-Langseite, also im Ganzen achtzehn, während die übrigen funfzig nur aus glatten Marmortafeln bestehn, die vielleicht, aber nicht nothwendiger Weise mit Figurenmalereien, vielleicht auch nur mit farbigem Anstrich verziert waren. Abgebildet sind die in Gypsabguss in London befindlichen Metopen im 3. Bande von Stuart's Antiquities of Athens, cap. 1, Tafel 11—14. Die zehn Metopen der Vorderfront enthalten Thaten des Herakles, zehn von den zwölf ihm von Eurystheus auferlegten Arbeiten, dem sogenannten Zwölfkampfe (Dodekathlos), von dem wir in diesen Sculpturen das früheste Beispiel zusammenfassender Darstellung finden. Jedoch ist zu bemerken, dass die Darstellungen sich nicht auf den Kreis der zwölf Kämpfe beschränken, und dass, wie einige derselben ausgelassen, andere Thaten des Helden eingemischt sind. Mehr oder weniger gut erhalten lassen sich die zehn Thaten des Herakles mit ziemlich zweifelloser Sicherheit erkennen, und zwar als die folgenden: 1) (Nordostecke der Vorderfront). Der Ringkampf mit dem nemeischen Löwen (Stuart pl. 11, 1), 2) der

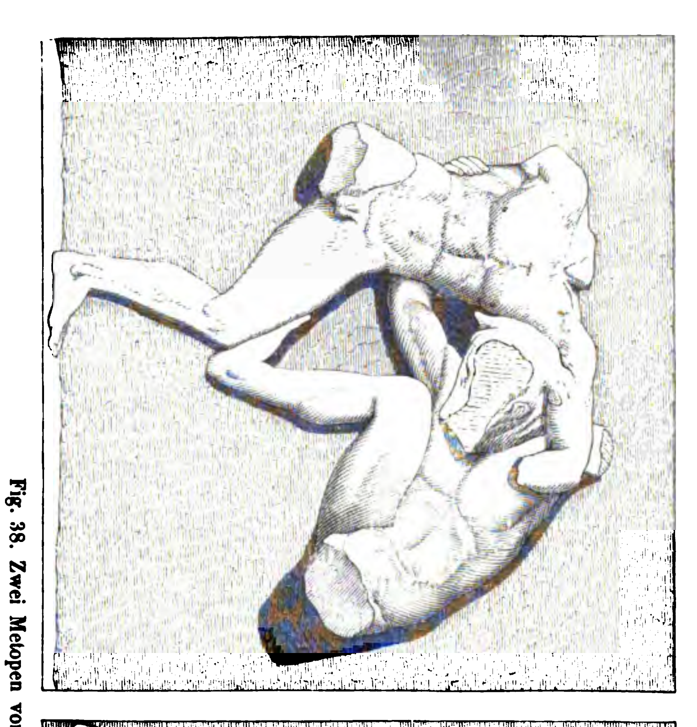
Kampf gegen die lernäische Hydra (pl. 11, 2), 3) die Einfangung der kerynitischen Hirschkuh (pl. 11, 3), 4) die Überbringung des erymantischen Ebers an den in ein fassartig gestaltetes unterirdisches Versteck geflohenen Eurystheus (pl. 11, 4), 5) die Bändigung der menschenfleischfressenden Rosse des thrakischen Diomedes (pl. 11, 5), 6) die Hervorholung des Kerberos aus der Unterwelt (pl. 11, 6), 7) wahrscheinlich der Kampf mit dem Aressohne Kyknos (pl. 14, 15), 8) die Gewinnung des Gürtels der getödteten Amazone Hippolyte (pl. 14, 16), 9) wahrscheinlich der Kampf gegen den dreileibigen Geryon (pl. 14, 17), und 10) die Gewinnung der goldenen Äpfel der Hesperiden (pl. 14, 18).

Die acht Metopen der Nord- und Südseite stellen Thaten des Theseus dar, und zwar lassen sie sich, wie folgt, mit mehr oder minderer Sicherheit erkennen. a. Auf der Südseite: 1) die Besiegung des Minotauros (St. pl. 12, 7), 2) die Einfangung des marathonischen Stiers (pl. 12, 8), 3) die Bestrafung des Sinis oder Pithyokamptes (pl. 12, 9), 4) vielleicht die Bestrafung des Prokustes, dies bleibt jedoch, wie die folgende Benennung zweifelhaft (pl. 12, 10); b. Auf der Nordseite: 5) die Besiegung des Keulenschwingers Periphetes (pl. 13, 11), 6) der Ringkampf mit dem arkadischen Ringer Kerkyon, in welcher Darstellung man sehr mit Unrecht, obwohl in leicht begreiflichem Irrthum, Herakles' Ringkampf mit Antäos erkennen wollte (pl. 13, 12.), 7) die Bändigung und Bestrafung des Skiron (pl. 13, 13), und endlich 8) die Bändigung der krommyonischen Sau (pl. 13, 4).

Alle diese Darstellungen, soweit sie hinreichend erhalten sind, um uns zum Urteil über ihre Composition und Formgebung zu berechtigen, legen Zeugniss davon ab, dass die Kunst zu voller Freiheit und unbeschränkter Kraft gelangt war. Die Stellungen der kämpfenden Personen sind mit der grössten Mannigfaltigkeit erfunden, die Bewegungen voll Schwung und Natürlichkeit, einige Erfindungen im wahrsten Sinne des Wortes classisch, so Herakles' Löwenkampf, Theseus' Kämpfe mit Minotauros, Periphetes, Kerkyon, Skiron und seine Bändigung des Stieres; alle Formen sind eben so naturwahr, gediegen kräftig wie geschmeidig, wenngleich in einer breiten, der Metopensculptur völlig anpassenden, das feinste Detail unterdrückenden Weise gearbeitet. Auch das Gesetz der Raumerfüllung ist in den überwiegend meisten Fällen eben so gewissenhaft wie ungezwungen eingehalten; nur einige Platten, z. B. die pyramidalen Gruppen des Löwenkampfes und des Kampfes mit der krommyonischen Sau unterliegen in dieser Hinsicht einem leisen Tadel, der in Bezug auf die achte Heraklesmetope stärker betont werden muss. Denn indem auf dieser Platte Herakles zur linken Seite aufrecht steht, während die getödtete Amazone zu seinen Füssen platt auf dem Boden liegt, entsteht rechts über derselben ein völlig leerer, unangenehm viereckiger Raum. Leise zu tadeln dürfte auch die zehnte Heraklesmetope sein, indem die einander ganz ruhig gegenüberstehenden Gestalten des Helden und einer Hesperide einen leeren Raum zwischen sich lassen und die Metope mehr begrenzen als erfüllen.

Um unseren Lesern von diesen Sculpturen eine eigene Anschauung zu geben, haben wir aus den besterhaltenen, zugleich dem Gegenstande nach interessantesten zwei ausgewählt, welche die beiliegende Tafel enthält, den Kampf des Theseus gegen Minotauros und die Einfangung des marathonischen Stiers. Über die erstere Metope werden nicht viele Worte nöthig sein, denn jeder Betrachter sieht selbst, wie in jeder Weise

vortrefflich die Gruppe der beiden Ringer componirt ist. Minotauros ist gewiss kein verächtlicher Gegner des attischen Helden, und dennoch, mag er sich stemmen wie er will, mag er dem Gegner die Stierhörner in die Seiten drücken, sein Unterliegen steht uns klar vor Augen, auch wenn wir nicht an das mit dem rechten Arme des Theseus weggebrochene Schwert denken, welches demnächst des Ungeheuers Weichen durchbohren wird. Die Art aber, wie Minotauros zusammengedrückt erscheint, während Theseus' jugendliche Heldenschönheit sich frei vor unsern Blicken entfaltet, ist besonders gut erfunden, denn in diesem Contrast der Stellungen liegt mehr als die körperliche und momentane Überlegenheit des Theseus; Minotauros' Stellung erinnert uns an thierische Bewegungen, in Theseus Haltung aber tritt diesem Halbthierischen die reine Menschlichkeit in halbgöttlicher Verklärung entgegen. — Die zweite Metope gewinnt durch die Vergleichung



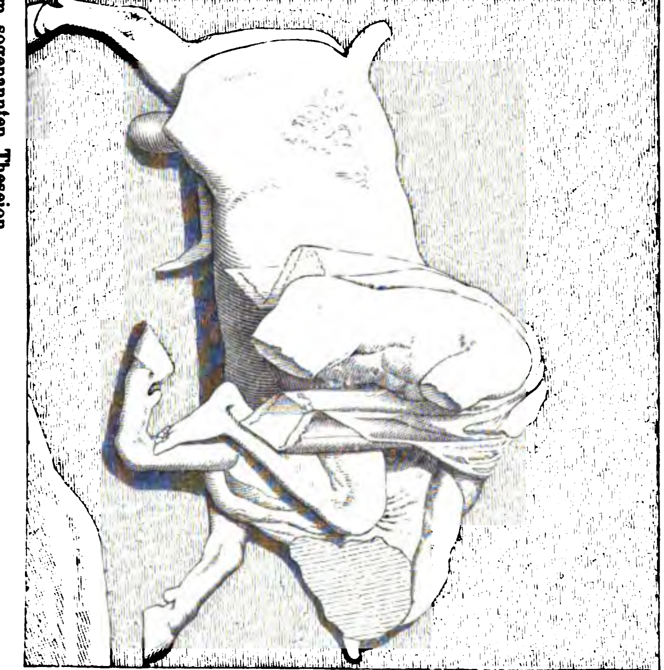


Fig. 38. Zwei Metopen vom sogenannten Theseion.

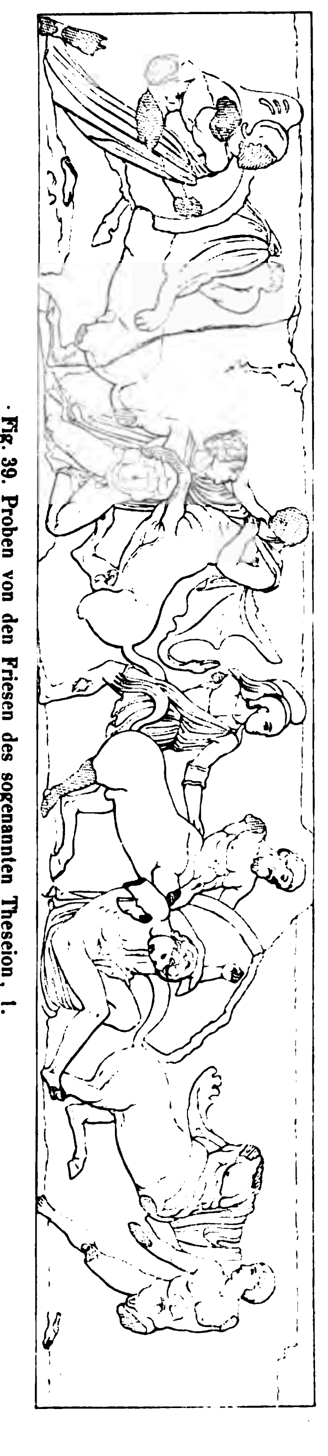
der Metope von Olympia mit der Stierbändigung durch Herakles (unten Fig. 60 a.) ein doppeltes Interesse, indem diese Vergleichung uns eine, für Theseus und

Herakles sehr charakteristische verschiedene Auffassung höchster Heldenkraft offenbart. Theseus ist, Herakles gegenüber, schlank und fein, seine Bewegungen machen den Eindruck der Raschheit und Elasticität, seine Erfolge beruhen auf der Gewandtheit eben so sehr wie auf der eigentlichen Stärke. Herakles dagegen ist, ohne plump zu sein, ungleich massiger, seine Kraft ist eine schwerwuchtige, zermalmende, er braucht nicht auf feine Wendungen und künstliche Griffe zu sinnen, um seine Gegner zu bezwingen, die Last seines gewaltigen Körpers allein überwältigt die Anstrengungen seiner Feinde. Die Kraft der beiden Helden verhält sich zu einander wie die eines feingebauten edlen Pferdes zu der eines mächtigen Stieres. Und demgemäss haben die Künstler auch die Art, wie beide Helden dieselbe Aufgabe lösen, in geistreicher Weise variirt. Während Herakles sich der Gewalt des dahinstürmenden Stieres mit dem ganzen Körper entgegenstemmt, und trotz aller Anstrengung des riesigen und schwerfälligen Thieres, dessen ungeheuren Nacken, den eigentlichen Sitz seiner Kraft beugt und herumreisst, ist Theseus offenbar der Bewegung des Thieres gefolgt, bis ihm eine Erhöhung im Boden einen erwünschten Widerhalt darbietet; in diesem Augenblick seinen Vortheil erspähend, setzt er dem Stier das linke Knie scharf hinter der Kinnlade ein, fasst denselben an Nacken und Maul, und biegt mit raschem Ruck den Kopf der Bestie nieder, deren untergeschlagenes rechtes Vorderbein uns errathen lässt, dass sie zum Sturze gebracht werden, und so dem gewandten Helden unterliegen wird. Ein besonders feines Bewegungsmotiv liegt in dem Gewande des Theseus, welches vor und hinter dem Helden gradlinig herunterhangt; denn es hat der Künstler eben hiedurch den Augenblick fein bezeichnet, wo die Vorwärtsbewegung der Kämpfenden aufgehört hat und einer neuen Bewegung weicht, den Augenblick der Ruhe, der zwischen zweien entgegengesetzten Bewegungen mitten inne liegt. Offenbar ist das Gewand um dieses Motives willen gebildet worden, und doch hat sich der Künstler nicht zu einer naheliegenden Effecthascherei in dem Wurfe der Falten verleiten lassen, der uns eher zu einfach als zu künstlich erscheint, seinen Zweck aber dennoch vollständig erfüllt.

Die Friese der Cella im Pronaos und Opisthodom sind von sehr ungleicher Länge, indem der erstere über die Anten übergreift und sich bis an das Gebälk der Langseiten erstreckt, während letzterer auf den Raum zwischen den Anten beschränkt ist, also nur ²/₃ der Länge des östlichen Frieses hat. Er besteht demnach auch aus nur vier ungefähr gleich langen Blöcken parischen Marmors, während der östliche Fries aus sechs Blöcken zusammengesetzt ist, von denen bei Stuart (Taf. 4 in der Gesammtansicht und Taf. 18, 19) der vierte und fünfte vertauscht ist, was um so mehr hervorgehoben werden muss, weil dieser alle Symmetrie der Composition aufhebende Fehler in die aus Stuart entlehnten Zeichnungen z. B. in Müller's D. a. K. Taf. 21 übergegangen ist.

Der Gegenstand des westlichen oder hinteren Frieses unterliegt gar keinem Zweifel, es ist der Kentaurenkampf bei der Hochzeit des Peirithoos. Unbewaffnete Lapithen und bewaffnete und behelmte Athener aus Theseus' Gefolge bekämpften die mit frevelhafter Lust in die Feier der Hochzeit eingebrochenen halbthierischen Ungeheuer; ohne dass jedoch das endliche Unterliegen der letzteren mit Bestimmtheit angedeutet wäre. Vielmehr steht der Kampf durchweg so ziemlich gleich, und es erscheint bald die eine, bald die andere Partei im Vortheil, so dass der Künstler

offenbar diese Auffassung gewählt hat, weil er glauben mochte, auf diese Weise grössere Abwechselung und Mannigfaltigkeit in seine Composition bringen zu können. Eine solche Mannigfaltigkeit der Stellungen, Bewegung und Gruppirung der Figuren hat der Meister allerdings erreicht, und es genügt ein Blick auf die Proben dieser Friese, welche die beiden folgenden Tafeln (Fig. 39 und 40) enthalten, um sich zu überzeugen, dass wir hier ein specifisch Anderes als die Compositionen der alten Zeit vor uns haben, dass hier eine Fülle reicher künstlerischer Erfindung mit unbeschränkter Freiheit und mit vollem Bewusstsein gestaltet ist. Den Reigen der Kämpfergruppen eröffnet ein Kentaur, der einen Lapithen rücklings zu Boden gestürzt hat und im Begriffe ist, ihn mit einem gewaltigen Steinblock, den er in beiden Händen erhoben trägt, zu zermalmen; der Jüngling streckt zu ohnmächtiger Abwehr das um die linke Hand gewickelte Gewand dem Feinde entgegen (St. pl. 21), während ein beschildeter attischer Genoss von dem augenscheinlich rettungslos Verlorenen fort und einem anderen Lapithen zueilt, der einen Kentauren zu Sturze zu bringen gewusst hat und im Begriffe ist, dem auf dem Rücken seines Pferdeleibes sich im Staube Wälzenden



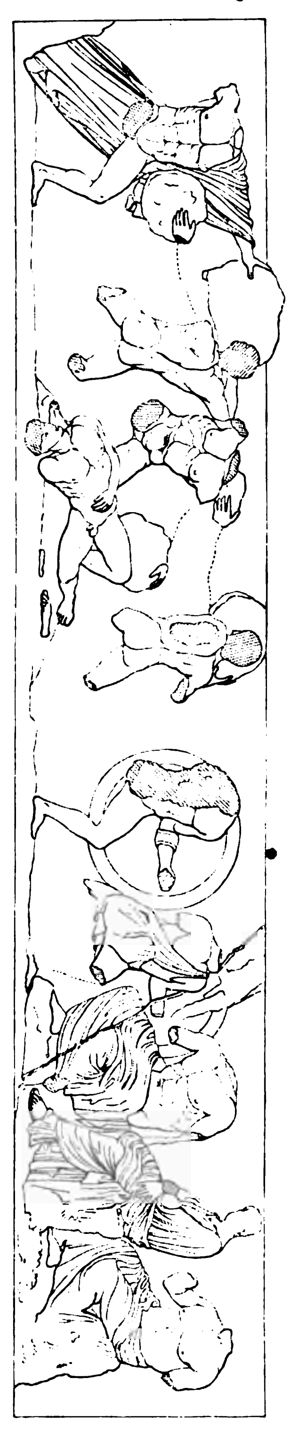


Fig. 39. Proben von den Friesen des sogenannten Theseion, 1.

einen tödtlichen Schwertstoss zu versetzen (St. pl. 21, bei uns Fig. 40 unten). Dem hartbedrängten Kentauren eilt aber ein zweiter zur Hilfe heran, der mit einem Baumstamm zu gewaltigem Stosse gegen das Haupt des siegreichen Lapithen ausholt (St. pl. 22, bei uns Fig. 40 unten), und den sein hinter ihm zurückweichender Gegner kaum an der Ausführung dieses Stosses verhindern zu wollen scheint (St. pl. 22). Von besonderem Interesse ist die folgende Gruppe, in der zwei Kentauren den unverwundbaren Lapithenfürsten Käneus unter einem gemeinsam herbeigeschleppten gewaltigen Felsblock zu zerschmettern suchen, indem dieselbe Gruppe in sehr verwandter Composition im Friese von Phigalia wiederkehrt (St. pl. 22). Gegen den einen dieser Kentauren scheint ein jugendlicher Lapith von hinten einen Schwertstreich zu führen (St. pl. 23), während unmittelbar hinter ihm ein gerüsteter Athener dem ungestümen Ansprung eines Kentauren gewandt und kräftig zugleich den Schild entgegenhält, über dessen Rand hinweg er eine Blösse des Feindes erspäht, um diesem einen tödtlichen Stoss mit dem Schwert zu versetzen (bei uns Fig. 39 unten, wo auch die folgenden Gruppen, Stuart pl. 23 und 24). Mit ähnlichem stürmischem Ansprung seines Rossleibes hat sodann ein Kentaur einen Lapithen auf die Knie niedergeworfen, der ihn jedoch bei der Kehle gepackt hat und ihn kräftig zu würgen scheint, so dass der Kentaur sich bemüht, die Hand von seiner Kehle loszureissen, indem er zugleich mit seiner Rechten den Gegner im Haar gefasst hat. Ob dieser in der abgebrochenen rechten Hand ein Schwert bereit hielt, um es dem Kentauren im günstigen Augenblick in den Leib zu bohren, muss unentschieden bleiben. In der folgenden Gruppe ist ein beschildeter Kämpfer von einem Kentauren rücklings niedergeworfen, gegen dessen Hufschläge er sich mit seinem erhobenen Schilde freilich vergebens und schon mit sichtlich ermattenden Kräften zu decken sucht. Ob der beschildete und behelmte Athener hinter dem Kentauren zurückweicht, oder etwa zu einem Schwerthiebe ausholt, ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Sehr gewandt dagegen weicht ein jugendlicher Lapith in der letzten Gruppe der überlegenen Kraft seines Gegners aus, dem er zugleich das kurze Schwert von unten in den Perdebug bohrt, so dass hier zum Schlusse der menschliche wie gegenüber am Anfang der halbthierische Kämpfer im Vortheil erscheint.

Überblicken wir die Reihe und Folge dieser Gruppen, so werden wir uns dem Eindrucke grosser Frische der Erfindung und Composition gewiss nicht entziehn können; Einzelnes ist sogar von hoher Kühnheit und mit vollendeter Meisterschaft ausgeführt, so besonders die Gruppe des auf den Rücken gestürzten Kentauren und seines mit eifrigster Kraftanstrengung ihn bedrohenden Gegners (bei uns Fig. 40); ja man könnte diese Composition ein bedeutendes Wagniss nennen, wenn die schwierige Aufgabe, das doppelleibige Wesen in einer so ausserordentlichen Stellung zu zeichnen, nicht vollkommen gelöst wäre.

Sehr gelobt werden muss auch der fein beobachtete Rhythmus der Bewegung in dem ersten Athener unserer 39. Figur und dem jungen Lapithen, welcher den Fries endet (das.); das rasche, gewandte Ausweichen ist äusserst naturwahr aufgefasst; eben so vortrefflich ist die beginnende Ermattung in dem menschlichen Kämpfer der vorletzten Gruppe ausgedrückt, und endlich werden wir dem Widerspiel gegenseitigen Angriffs und gegenseitiger Abwehr der beiden Kämpfer in der drittletzten Gruppe unsern Beifall nicht versagen können. Dagegen darf nun aber auch nicht verschwiegen

werden, dass gewisse Stellungen und Bewegungen der menschlichen Kämpfer und der Kentauren sich einigermassen monoton wiederholen, so jenes Zurückweichen mehrer Lapithen und Athener, wovon wir in Fig. 39 und 40 je ein Beispiel finden; so ferner die fast identische Bewegung der beiden unmittelbar auf einander folgenden letzten Kentauren (Fig. 39.), und ebenso die grosse Übereinstimmung in den Stellungen des ersten und des baumbewehrten Kentauren in Fig. 40. In Bezug hierauf werden wir bei späterer Vergleichung die Überlegenheit in der Composition des Frieses von Phigalia lebhaft und nicht ohne Bewunderung empfinden; aber nicht allein in Bezug hierauf, sondern noch mehr in der ungleich grösseren Mannigfaltigkeit interessanter, ergreifender Motive und Situationen des Kampfes. Hier handelt es sich doch eigentlich nur um das gegenseitige Messen von Kraft und Gewandtheit, nur die Leidenschaft des Kampfes selbst ist hier gegeben, Gemüth und Gefühl werden daher kaum, höchstens bei dem ermattenden Kämpfer der vorletzten Gruppe erregt, während in dem Friese von Phigalia eine grosse Zahl der verschiedensten Leidenschaften in Bewegung sind und uns bald so bald so erregen.

Die Formgebung an sich dagegen wird schwerlich in irgend einem Punkte mit Recht getadelt werden können, hier ist Alles wahr, kräftig, frisch, und dabei ist der Vortrag, ohne jemals unbestimmt zu sein, dennoch bescheiden und frei von allem Haschen nach Effect, sowie auch überall mit der Wahrheit die Schönheit, ja die Anmuth der Stellungen, Bewegungen und Formen verbunden ist. In diesem Betrachte dürfte wieder der phigalische Fries gegen diesen zurückstehn, der, wie wir sehn werden, merkbar derber in den Formen und weder von dem Haschen nach Effect, namentlich in den Gewandmotiven, noch davon freizusprechen ist, mehr als einmal der Naturwahrheit in den Stellungen, Bewegungen und Situationen die feinere Schönheit aufzuopfern. Endlich muss noch ein Punkt besonders hervorgehoben werden, die Bildung der Kentauren. Niemand wird bestreiten, dass die Darstellung dieser zweileibigen Ungethüme hier bereits zu einer inneren Wahrheit durchgedrungen ist, welche uns an die Möglichkeit ihrer Existenz glauben macht; dennoch ist in einer Besonderheit der Zusammensetzung des menschlichen Oberkörpers mit dem Pferdeleibe ein kleiner Verstoss gegen das Organische nicht zu verkennen, der am deutlichsten bei dem baumbewehrten Kentauren in Fig. 40. hervortritt, und der sich noch bei einigen Kentauren der Parthenonmetopen wiederholt, wie wir an einem Beispiel demnächst sehn werden. Dieser eine Fehler ist, dass der Anfang des Pferdehalses und der Pferdemähne zwischen den Schultern sichtbar wird, ohne organisch in den Menschenrücken zu verlaufen. In diesem Punkte erreicht erst der Fries von Phigalia neben einigen Metopen vom Parthenon das durchweg Vollendete, indem er diesen Ansatz des Pferdehalses vollkommen unterdrückt, den Rückgrad des Menschenleibes in einem Zuge aus dem des Pferdeleibes entspringen lässt, und Becken und Schenkelhals mit der Croupe und den Schultern des Rossleibes in der Art zu verschmelzen weiss, dass die Formen an der Natur beider Knochenpartien Theil haben, so dass eine wirklich und in vollem Sinne organische Bildung aus dieser Mischung hervorgeht.

Je unzweifelhafter der Gegenstand dieses westlichen Frieses ist, desto weniger klar sehn wir in Betreff desjenigen, welchen der östliche darstellt. Verschiedene Deutungen[29]) sind aufgestellt worden, keine jedoch, welche das am meisten Charakteristische

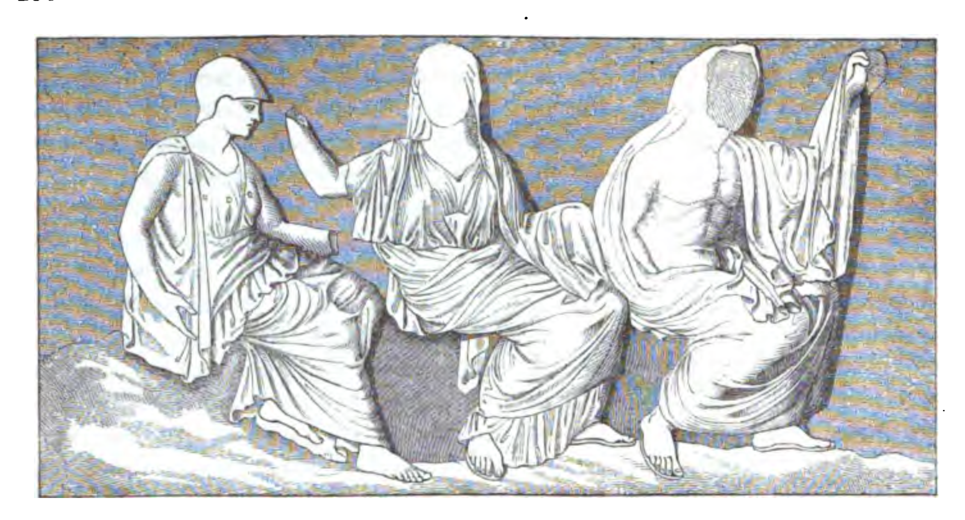




Fig. 40. Proben von den Friesen des sogenannten Theseion, 2.

der hier geschilderten Kämpfe, den Gegensatz der Bewaffneten und der nackten Steinschwinger genügend berücksichtigte, so dass die abschliessende Erklärung dieser merkwürdigen Composition, die füglich doch nur der attischen Nationalsage entnommen sein kann, noch immer eine zu lösende Aufgabe bleibt. Wir können einstweilen nur feststellen, dass ein Kampf bewaffneter Krieger und unbewaffneter Männer, die sich mit Steinblöcken vertheidigen, dargestellt sei, und zwar ein Kampf in Anwesenheit von sechs Gottheiten, die einander zu dritt gegenüber mitten unter den Kämpfern sitzen. Denn auch die Frage, ob diese Gottheiten der einen und der anderen Partei angehören, also feindlich gesondert sitzen, oder ob sie als die Schutzgötter der einen Partei allein gelten sollen, möchte ich nicht für erledigt halten, obgleich mich das Letztere ungleich wahrscheinlicher dünkt. Von diesen Gottheiten ist allein Athene in der Gruppe links (Fig. 40.) ganz sicher durch den Helm bezeichnet, jedoch kann man kaum zweifeln, dass in den neben ihr befindlichen Personen Here und Zeus gemeint seien; wie man aber die beiden, wie es scheint, jugendlichen männlichen Gottheiten gegenüber (Fig. 39.) und die gracile Göttin in ihrer Mitte nennen solle, wage ich nicht zu entscheiden.

Nach richtiger Anordnung der, wie bemerkt, bei Stuart vertauschten Platten ist es leicht, eine Übersicht über die Composition dieses Frieses zu gewinnen. Sie zerfällt in drei ungleiche Abtheilungen, welche durch die sitzenden Gottheiten bezeichnet werden. Zwischen den Gottheiten ist der eigentliche Kampfplatz, und hier sind die Streiter hart an einander gerathen, ohne dass der Sieg entschieden wäre; je rechts und links dagegen hinter den Gottheiten, also auf den Flügeln, sind nicht mehr eigentliche Kämpfe dargestellt, sondern links (Stuart, Taf. 15.) die Fesselung eines besiegten und auf die Knie geworfenen nackten Steinschwingers durch zwei gewaffnete Jünglinge im Beisein eines dritten Beschildeten und eines lebhaft zurücktretenden Nackten; rechts ist der Gegenstand der Darstellung zweifelhaft wegen der starken Verstümmelung der Figuren, jedoch ist vielleicht auch hier eine, minder gewaltsame, Gefangennehmung zu erkennen. Unsere Tafeln geben ausser den sechs Gottheiten die besser erhaltene Gruppe der Mitte mit Kämpfen. Im Ganzen überblickt, theilt dieser Fries mit dem westlichen die Vorzüge frischer und kräftiger Lebendigkeit in der Anordnung der Gruppen sowie in der Stellung und Bewegung der einzelnen Figuren; namentlich die auf unserer 34. Tafel gezeichneten Kämpfergruppe zeigt im schönsten Masse diese Vorzüge, nicht minder die linke Flügelgruppe mit der Fesselung des besiegten Feindes. Wenn aber der westliche Fries diesem östlichen darin überlegen ist, dass er vermöge seines Gegenstandes mehr Gelegenheit zu äusserlich mannigfaltiger und formell interessanter Darstellung bietet, so dürfte in diesem Friese eine grössere Fülle innerlich oder seelisch interessanter Motive erkannt werden. Dort die blossen Kämpfe, hier neben diesen die charakteristischen Scenen der Gefangennahme, und zwar diese, namentlich auf dem linken Flügel in wirklich pathetischer Weise gegeben. Auch in den zuschauenden Gottheiten spiegeln sich die mannigfachen Wendungen und Scenen des Kampfes, ruhiges, siegbewusstes Zuschaun in Athene, und der Göttin links, und daneben eine lebendige, fast zum Einschreiten fortreissende Theilnahme, besonders bei Zeus in der linken Gruppe. Von Monotonie und Beschränktheit der Erfindung kann hier nicht die Rede sein, die Composition ist durchaus lebensvoll und interessant. Von den Formen gilt, was über die Formgebung des westlichen Frieses gesagt worden, sie sind alle wohlverstanden und durchaus lebenswahr. Ja mehr als das, der Künstler hat es vermocht, die Erhabenheit der Götter von der Kraft der Menschen zu unterscheiden, es ist nicht nur der grössere Massstab, in welchem die sitzenden Figuren gearbeitet sind, der uns in ihnen Götter übermenschlicher Grösse erkennen lässt, es sind die breiten und grossen Formen dieser Körper selbst, es ist in Verbindung mit diesen die reiche, effectvoll und doch ohne Effecthascherei dargestellte Gewandung, die uns den Eindruck des Mächtigen, Erhabenen, der göttlichen Würde macht.

In Bezug auf die Raumerfüllung vertreten diese Friese die beiden Principien der Composition kurzer Friese; im westlichen stellt sich uns die gleichmässig vertheilte, im östlichen die von zwei Flügeln her centralisirte Handlung dar. Das Relief ist ein mässig, wenn auch kraftvoll erhobenes, welches in dem Umstande seine Rechtfertigung findet, dass die Friese nicht als Wandborde, sondern als die Ornamente des über den Säulen ruhenden Gebälks erscheinen.

SECHSTES CAPITEL.

Der plastische Schmuck des Parthenon.

So wie Griechenland den Alten als Mittelpunkt der Welt, Athen als der Griechenlands, die Akropolis als der Athens galt, so dürfen wir in künstlerischem Betracht den Parthenon den Mittelpunkt der Burg von Athen nennen, auf deren engem Raume sich eine Fülle der herrlichsten Schöpfungen der drei bildenden Künste vereinigte, wie sie kein so wenig ausgedehnter Raum der Erde jemals wieder umschlossen hat noch jemals wieder umschliessen wird. Es war das Athen des Perikles, das Athen auf dem Gipfel seiner Grösse und Macht, auf der Sonnenhöhe seiner geistigen Entwickelung und seines Ruhmes, welches sich in dieser Burg mit ihren Prachtbauten ein Denkmal setzte, das man, so sehr alles dort Geschaffene politischen und religiösen Zwecken diente und diesen entsprach, in seiner Gesammtheit vergebens aus dem Zweckmässigkeitsprincip erklären wird, und fasste man dies auch in seiner höchsten Steigerung und in der grössten Mannigfaltigkeit auf. Denn so wie Alles seinen praktischen Zwecken entsprach, so ging zugleich Alles über diese praktischen Zwecke weit hinaus und verkündete ein Volk und eine Zeit, der das Grösste nicht zu gross und das Überschwänglichste nicht unerreichbar schien. Und wenn irgend ein Bauwerk der Akropolis in diesem eigentlichsten Sinne monumental war, so war es der Parthenon. Denn diesen Tempel erbaute nicht das Bedürfniss eines einzelnen Cultus wie das mystische Heiligthum der Athene Polias und des Poseidon Erechtheus, oder wie die anderen Heiligthümer umher, die Athene Parthenos ist keine Cultidee, sie hat keine legendar-symbolischen Mythen, an ihre Verehrung knüpfen sich keine althergebrachten Cäremonien, ihr Tempel war nicht die Stätte ritueller Opfer; die Athene Parthenos war die Tochter Zeus' schlechthin, die Herrin Athens, das war ihr ganzes Dogma, ihr Bild von Phidias' Hand das absolute Ideal der Göttin, ihre Verehrung war der begeisterte Glaube des attischen Volkes an seine Herrin, ihr Cult das Festgepränge aller frohbewegten Athenefeste, ihr Tempel war Festtempel, Schautempel, und in diesem Sinne, wie ihr Bild von Phidias' Hand, das Monument des Atheneglaubens schlechthin. Und in diesem monumentalen Geiste ist der Parthenon, das Haus der ewigen Jungfrau, aufgefasst und ausgeführt worden; wohl kannte Griechenland grössere Tempel, einen vollendeteren nicht, wohl mochten die Heiligthümer des reichen Kleinasien an materieller Pracht den Parthenon überragen, an künstlerischer Durchbildung und Schönheit hat ihn niemals ein anderes erreicht. Und so ist denn auch der Parthenon, künstlerisch betrachtet, das reichste und vollendetste Musterbild des griechischen Tempelbaues, und auch in Bezug auf den plastischen Schmuck, der allein uns hier angeht, vereinigt der Parthenon in sich Alles, was die griechische Kunst zu leisten vermochte, und zwar Alles in der Form des

reinsten und zugleich des höchsten Ausdrucks des künstlerischen Gesetzes und der künstlerischen Idee.

Freilich sind auch hier nur Trümmer auf uns gekommen, schwere Schläge des Schicksals haben dieses Heiligthum der Kunst getroffen und seine harmonische Ganzheit vernichtet, so dass wir uns nicht mehr erkühnen dürfen, dieselbe in der Phantasie wiederzuerwecken und in einem durchweg klaren Bilde anzuschaun. Aber des Erhaltenen, und so Gott will von jetzt an für immer Erhaltenen ist doch so Vieles, dieses Viele ist so gross, und so wundervoll schön, dass es eine Begeisterung in uns erweckt, wie fast nichts Anderes. Diese Begeisterung darf uns jedoch nie dazu verleiten, uns mit blossem Staunen zu begnügen, sie muss uns treiben, dass wir mit allen Kräften unseres Geistes nach dem Verstehn und der Erkenntniss ringen. Und je weiter wir in diesem Erkennen und Verstehn fortschreiten, desto tiefer werden wir uns erregt, desto gewaltiger gehoben fühlen, und wenn wir nach den genauesten Studien, nach den eindringendsten Erörterungen des Einzelnen zur reinen Bewunderung des Ganzen zurückkehren, dann wird die Wärme unserer Begeisterung nicht abgenommen haben, wohl aber werden wir uns, um ein Wort Winckelmann's zu gebrauchen, mit unserem Gegenstande gewachsen fühlen, und jene tiefe Läuterung und Erhebung in uns erfahren haben, die alles Grosse in uns wirkt, das wir empfindend und denkend in uns aufzunehmen streben.

Es war das 3. Jahr der 85. Olympiade, 437 v. Chr., welches den Parthenon in seiner vollendeten Herrlichkeit glänzen sah. Wie lange der Tempel seiner ursprünglichen Bestimmung verblieb, ist nicht auszumachen, gewiss dagegen, dass er in unverletztem Zustande von der christlichen Gemeinde Athens in Besitz genommen und in eine Kirche der „jungfräulichen Gottesmutter", die an die Stelle der Jungfrau Athene trat, umgewandelt wurde. Mit dieser Umwandlung in eine christliche Kirche begannen die Zerstörungen, wenngleich in geringerem Masse; der Eingang im Osten wurde vermauert, und an die Westseite verlegt, wo er durch den Opisthodom, die alte Schatzkammer Athens führte; zugleich bedeckte man die Wände mit neuen Malereien byzantinischen Stils, die in Spuren noch heute erkennbar sind, und es scheint, dass man auch den Westgiebel mit zwei grossen Rundbogenfenstern durchbrach, um mehr Licht in das Innere zu bringen; wenigstens sehn wir solche Fenster auf den unten beizubringenden Zeichnungen Carreys angegeben. Ob auch die Zerstörung der Mittelgruppe des Ostgiebels diesen frühesten christlichen Jahrhunderten angehört, ist zweifelhaft. Aus den Zeiten, wo der Parthenon christliche Kirche war, haben wir über denselben keine Nachrichten von Wichtigkeit, nur dürfen wir glauben, dass er in Wesentlichen ohne Verletzungen und Verstümmelung blieb, und also in noch wohlerhaltenem Zustande 1456 in die Hand der Türken überging, die ihn zur Moschee umwandelten, und wahrscheinlich auch baulich demgemäss umgestalteten. Welche Zerstörungen hiermit verbunden gewesen sein mögen, können wir jedoch wiederum nicht angeben; sie scheinen jedenfalls gering gewesen zu sein, da die Reisenden Spon und Wheler, die ersten, welche eine ausführlichere Kunde, wie von Athen, so von der Akropolis und ihren Monumenten geben, im Jahre 1676 das Gebäude in Betreff des Architektonischen in wesentlich wohlerhal-

tenem Zustande gesehn zu haben scheinen; während die Sculpturen schon beträchtlich gelitten hatten, und zwar in dem Masse, dass dem Ostgiebel schon damals die ganze Mittelgruppe fehlte. Wir wissen dieses nicht sowohl aus den Angaben der eben genannten Reisenden, als aus den Zeichnungen, welche nach einer nie genug zu preisenden Fügung des Schicksals vier Jahre, ehe Spon und Wheler Athen besuchten, 1672 der französische Maler Carrey, ein Schüler Lebrun's, welcher den französischen Gesandten Marquis de Nointeil nach Constantinopel begleitete, von den beiden Giebelgruppen, vielen Metopen und einem Theile des Cellafrieses nahm; Zeichnungen, welche, so mangelhaft sie in künstlerischem Betracht sein mögen, unsere wesentlichste Grundlage namentlich für die Restauration der Giebel bilden. Denn sie sind gleichsam in der zwölften Stunde gemacht, dreizehn Jahre ehe den Parthenon der Hauptschlag des Verderbens traf, der nur noch Ruinen von dem Gebäude zurückliess. Diesen Hauptschlag führte 1687 der Feldhauptmann der Republik Venedig, der deutsche Graf O. v. Königsmark in Verbindung mit dem Generalcapitän Morosini, späterem Dogen, in dem Kriege Venedigs gegen die Türkei. Diese Zerstörung durch Königsmark und Morosini ist ein beliebtes Thema sentimentaler Rhetorik geworden, und es lässt sich nicht läugnen, dass dieselbe und die Anklage der Urheber einer volltönenden, mit den nöthigen Kraftausdrücken gespickten Declamation eine prächtige Unterlage bietet. Da aber weder Declamation noch Sentimentalität unsere Aufgabe ist, so halten wir uns an den Bericht über die Thatsachen und überlassen es unsern Lesern, dieselben als die traurigen, aber natürlichen Folgen des Krieges, oder als barbarische Gräuel zu beurteilen.

Aus der bereits den Türken abgenommenen Peloponnes zog das venetianische, meist aus Deutschen bestehende Heer im September gegen die Hauptstadt Athen. Die Türken verliessen die Stadt und verschanzten sich auf der Akropolis, welche sie für uneinnehmbar hielten. Als demgemäss die Aufforderung zur Übergabe erfolglos blieb, begannen die Venetianer am 25. September aus einer Batterie auf dem Museionhügel und aus einer zweiten in der Stadt, das Bombardement der Akropolis. Nachdem dieses drei Tage gedauert und an den alten Bauwerken vielen Schaden gethan hatte, fiel am 28. September eine unselige Bombe mitten in den Parthenon, in welchen der türkische Befehlshaber seine Schätze und Kriegsvorräthe geflüchtet und das Pulvermagazin verlegt hatte. In dieses schlechtverwahrte Pulvermagazin schlug die Bombe, und die Explosion riss den Tempel in der Mitte auseinander, so dass von diesem Augenblicke an nur noch eine getrennte östliche und westliche Trümmermasse übrig blieb. Die Türken übergaben die Burg, die Venetianer zogen in dieselbe ein, und suchten, betroffen und enthusiasmirt [30]) von der Schönheit der erhaltenen Sculpturen, von denselben so viel immer möglich zu erbeuten. Natürlich gingen die Feldherrn voran; ihnen gelüstete es nach dem wundervollen Rossegespann der Athene im westlichen Giebel, jenem Gespann, welches nicht allein Spon und Wheler [31]), sondern noch vor ihnen im 16. Jahrhundert einem von zweien Griechen [32]), die einen im Übrigen wenig kundigen und sehr trockenen Bericht über die athenischen Monumente an Martin Crusius in Tübingen sandten, Ausdrücke enthusiastischer Bewunderung entlockten. Die Arbeiter aber, denen es übertragen war, die kolossalen Rosse aus dem Giebel herabzulassen, waren ungeschickt oder nachlässig; die herrlichen Gebilde stürzten auf den Felsboden der Akropolis hinab und zerbrachen nicht nur,

sondern zersplitterten nach den Worten eines Augenzeugen in Staub (e si rupero non solo, ma si difecero in polvere).

Begreiflicherweise suchten auch die Untergebenen aus den Haufen von Sculpturtrümmern Beute zu machen; wie Vieles weggeschleppt und zerstreut wurde, ist unbekannt; Einzelnes hat sich wiedergefunden, so ein von Bröndstedt in Kopenhagen entdeckter Kentaurenkopf von einer Metope[33]), und so ein weiblicher Kopf über Lebensgrösse, der zuerst in venetianischem Privatbesitz (eines Hrn. Weber) auftauchte, jetzt im Louvre ist und einem der beiden Giebel zugeschrieben wird[34]).

Nächst Königsmark und Morosini wird Lord Elgin als Hauptzerstörer des Parthenon verschrien. Auch über Elgin und seinen Kunstraub ist weidlich declamirt worden, von Lord Byron an bis auf die neueste Zeit. Freilich mit sehr zweifelhaftem Rechte. Wahr ist es allerdings, dass Elgin Athen seiner Hauptmonumente entblösst hat, wahr ist es, dass er nicht mit der Schonung und Vorsicht verfahren ist, die man billig verlangen sollte, als er im Jahre 1801 durch einen Ferman des Sultan die Erlaubniss erhielt, in ganz Griechenland zeichnen und formen zu lassen, und wegzunehmen, was ihm beliebte; aber es ist eben so wahr, dass durch Lord Elgin's Kunstraub, man nenne ihn in Gottes Namen so, die kostbaren Reste der herrlichsten Monumente der Plastik für immer gewahrt und vor ferneren Zerstörungen gesichert worden sind. Vom englischen Volke, allerdings nach langer Debatte im Parlamente 1816, angekauft, haben sie im britischen Museum ein Asyl für kommende Jahrhunderte gefunden. Und wer will, angesichts der Gegenwart und der dunklen Zukunft Griechenlands läugnen, die Monumente hätten dieses Asyls und dieser Sicherung ferner nicht bedurft? Und auch das darf nicht übersehn werden, dass, mag Griechenland uns nicht mehr so fern liegen wie früher, die Denkmäler in London den Studien zugänglicher, für die Wissenschaft und Kunst unendlich fruchtbarer gewesen sind und sein werden, als wenn sie an Ort und Stelle geblieben wären, von woher, sowie die Sachen factisch liegen, vielleicht noch kaum ein Gypsabguss in die europäischen Museen gekommen wäre, während die nie hoch genug zu preisende grossartige Liberalität der Verwaltung des britischen Nationalmuseums jedem, selbst dem kleinsten Gypsmuseum Abgüsse, welche immer man will, für verhältnissmässig geringe Kosten erreichbar macht. Man lasse also die Rhetoren und Dichter declamiren, lobe Lord Elgin nicht, wie dies z. B. der englische Archäolog Millingen thut[35]), weil er, selbstsüchtig und eigennützig, kein Lob und keinen Dank verdient hat, aber man segne das Schicksal, das sich seiner Hand bediente, um die Sculpturen des Parthenon, nachdem das herrliche Gebäude selbst zur Ruine geworden, zum Gemeingut der Menschheit zu machen!

Wenden wir uns hiernächst zur Übersicht dessen, was uns von dem gesammten plastischen Schmuck des Parthenon bewahrt ist, und betrachten wir zuerst

1. Die Giebelgruppen.

Es ist schon früher erwähnt worden, dass die Zeichnungen Carreys die einzige authentische Urkunde über die Sculpturen des Parthenon aus der Zeit vor der grossen Zerstörung bilden. Und zwar gilt dies vor Allem von den Giebeln, einmal weil Carrey dieselben vollständig zeichnete, wie er sie noch sah, während er von dem Fries und den Metopen trotz angestrengtem und wahrhaft aufopferndem Fleisse nur

einzelne Theile zu copiren Zeit und Gelegenheit fand, andererseits, weil bei der Zerstörung die Giebelgruppen neben den Metopen am meisten gelitten haben und thatsächlich der Art verwüstet sind, dass wir ohne Carrey von der Composition auch nicht einmal eine Ahnung haben würden. Die Carrey'schen Zeichnungen der Giebelgruppen also, deren Originale auf der pariser Bibliothek bewahrt werden, und die vielfach in Copien wiedergegeben sind, wie sie denn auch die beiliegende Tafel Fig. 41. enthält, müssen allen ferneren Betrachtungen zum Grunde gelegt werden. Vergegenwärtigen wir uns zunächst den Bestand unseres Besitzes gegenüber dem von Carrey Gesehenen und Gezeichneten.

Von dem vorderen oder Ostgiebel (auf unserer Tafel oben) fehlte schon zu Carreys Zeit die ganze Mittelgruppe, also alle Hauptpersonen, die zunächst an der Handlung betheiligt waren. Was aber Carrey bietet, das besitzen auch wir noch vollständig bis auf die Köpfe zweier Figuren und einige abgestossene Theile der übrigen vorhandenen, ja wir haben eine Person mehr, als Carrey im Giebel sah, eine Nike, welche, dem rechten Flügel angehörend, herabgestürzt war, und, glücklich wieder aufgefunden wie alles Übrige (10 Stücke), bis auf einige nicht sicher bestimmbare Torse in Athen, sich im britischen Museum befindet. — Nicht so glücklich sind wir mit dem Westgiebel, den Carrey so gut wie vollständig sah und mittheilt; hier ist das Meiste unwiederbringlich verloren; was wir noch besitzen ist Folgendes: die Eckfigur links, in London; eine männliche und die ihr verbundene weibliche Figur zunächst der Eckfigur, noch heutigen Tages an Ort und Stelle im Giebel; der Torso der männlichen Figur neben dem Wagen der Athene und der Torso der diesen Wagen zügelnden weiblichen Figur; zwei Fragmente der Athene, in London; etliche Fragmente der Pferde in Athen; ein Fragment des Torses des Poseidon in London — was hieran fehlt (die unteren Theile der Brust) ist neuerdings aufgefunden und wird in Athen bewahrt; ein Fragment der Frau rechts, neben der die beiden Kinder erscheinen, in London; der grösste Theil der im rechten Winkel knienden Figur, nebst mehren nicht sicher zu bestimmenden Torsen in Athen, und ausserdem mehre andere Fragmente, von denen weiter unten die Rede sein wird, in London und Athen, nebst dem schon erwähnten, jetzt im Louvre befindlichen (Weber'schen) Kopfe, der aber nur gewagter Weise einer bestimmten Figur beigelegt werden kann.

Auf diese Reste und die Carrey'schen Zeichnungen gründet sich nun eine beträchtliche Anzahl von Restaurationsversuchen aus älterer und neuerer Zeit, welche hier einzeln anzuführen ohne Zweck und Nutzen sein würde[36]), um so mehr, als keiner derselben in die Composition dieser grossen Gruppen so tief eingedrungen ist und für ihr Verständniss im Ganzen und im Einzelnen so Viel geleistet hat, wie der Aufsatz Welcker's, den unsere Leser im 1. Bande seiner Alten Denkmäler S. 67 ff. finden, und der auch dem folgenden Versuche einer Ergänzung und Erklärung zum Grunde liegt, obwohl ich mir im Einzelnen nach bester Überzeugung Abweichungen von Welcker's Ansichten habe erlauben müssen.

Der einzige antike Schriftsteller, welcher die Giebelgruppen erwähnt und folglich uns einen Anhalt zur Erkennung der dargestellten Gegenstände bietet, ist Pausanias. Und was sagt er? Nichts als diese furchtbar dürren Worte (1, 24, 5): von dem, was in den Giebeln sich befindet, bezieht sich Alles, was über dem Eingange ist,

oben Ostgiebel, unten Wes

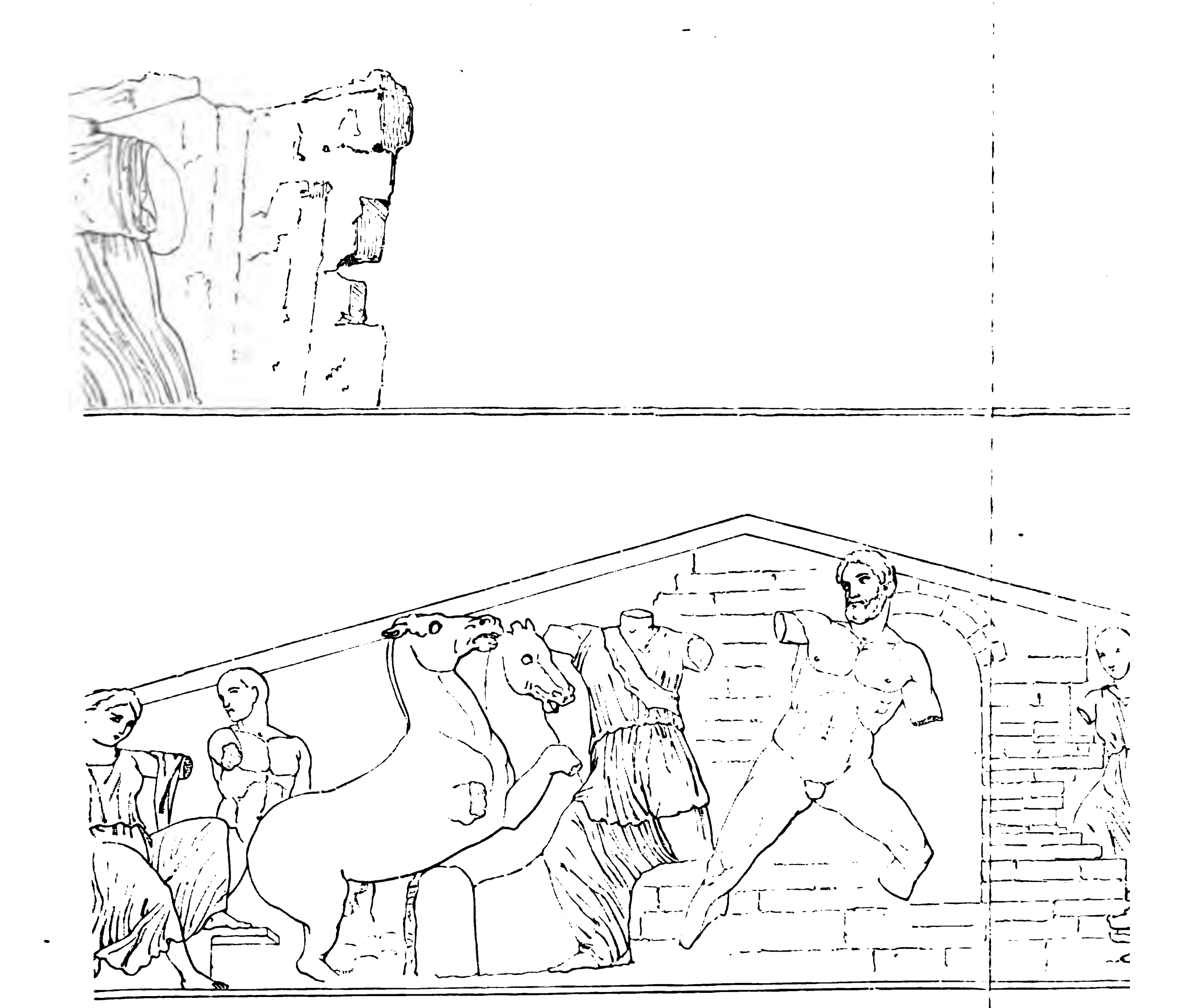
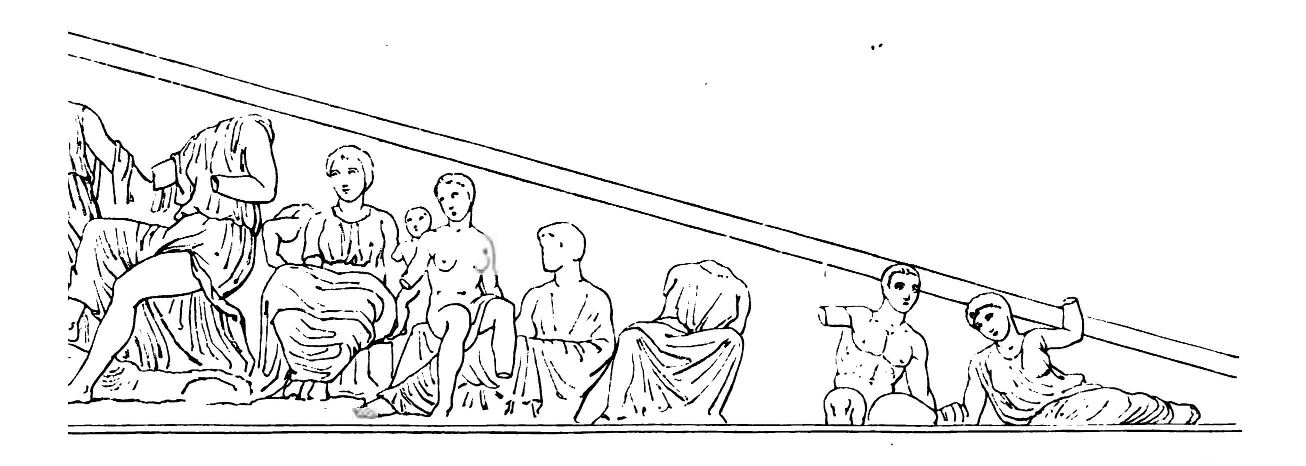


Fig. 41. Die beiden Giebelgruppen des Parthenon nach den Zeichnungen von Jacques Carrey; oben Ostgiebel, u





en Westgiebel.

auf die Geburt der Athene, was aber hinten ist, auf den Streit der Athene mit Poseidon über das [attische] Land. Es sind dies die beiden Mythen, welche ich schon früher als das ganze Dogma der Athene Parthenos, der Tochter Zeus' und Herrin von Attika bezeichnet habe, ihre Geburt und die Besitzergreifung des Landes durch den Sieg über Poseidon, und zwar war die erstere Scene an der Vorder- oder Eingangsseite, die andere an der Hinterseite dargestellt. Diese Bemerkung des Pausanias hat in früherer Zeit zu dem gründlichsten Irrthum Veranlassung gegeben, denn indem man übersah, dass die Christen bei der Umwandlung des Parthenon in eine Kirche der allerheiligsten Jungfrau den Eingang verlegt hatten, glaubte man die Geburt der Athene in dem Giebel erkennen zu müssen, welcher sich über dem christlichen Eingange, dem Aufgange zur Akropolis und den Porpyläen zugewandt, befindet, während, seitdem erkannt worden, dass der antike Eingang des Parthenon, wie der meisten griechischen Tempel, auf der Ostseite war, kein Zweifel mehr besteht, dass der östliche Giebel die Geburt der Athene, der Westgiebel den Streit über den Besitz des Landes enthielt. Da dieser Westgiebel der in Carreys Zeichnungen ungleich vollständiger enthaltene ist, so müssen wir unsere Betrachtung mit diesem beginnen.

Der Westgiebel.

Hier bezieht sich die Darstellung also auf Athenes Streit mit Poseidon über die Schutzherrschaft und den Hauptcult, d. h. den göttlichen Besitz des attischen Landes. Der zum Grunde liegende Mythus wird mit mehren Variationen erzählt, sein Kern ist aber dieser. Poseidon wie Athene erheben ihre Ansprüche auf Attika und rufen entweder die olympischen Götter oder Kekrops, den Landeskönig zum Schiedsrichteramte auf. Vor diesem Gerichte schaffen nun beide Gottheiten Zeichen ihrer Macht als Geschenke an Attika, Zeichen, welche zugleich wenigstens eine Seite ihres Wesens ausdrücken, und über welche anstatt über die Personen gerichtet wird, so wie Paris in der älteren Form der Sage nicht über die drei Göttinnen urteilt, sondern über die Gaben, welche sie, als ihrem Wesen entsprechende darbieten. Poseidon schlägt den Felsen der Akropolis mit dem Dreizack, und es entsprudelt mehr als 500 Fuss über dem Meere der heilige Salzquell des Erechtheion; Athene, neben Zeus Schützerin der Ölbäume Attikas, lässt aus dem kahlen Felsenboden der Akropolis dicht neben dem poseidonischen Quell den heiligen Urölbaum spriessen, denselben, von dem alle Ölbäume Athens, der Stolz des Landes abstammen, denselben, der von Xerxes mit dem Tempel, in dessen Hofraum er wuchs, verbrannt, nach dem frommen Glauben des attischen Volkes gleich am nächsten Morgen einen neuen, ellenlangen Schoss getrieben hat zum Zeichen, dass Athene ihre Stadt auch in der Zerstörung nicht verlassen habe. Und damit hat sie das Grössere gethan, das Bessere verliehen, und ihr wird der Besitz des Landes zugesprochen. Wen der Künstler unserer Gruppe als Richter dachte, ist nicht klar, sehr wahrscheinlich keinen bestimmten, so dass er Poseidon als sich selbst, wenn auch im höchsten Unmuth, überwunden gebend auffasste.

Wenn nun Pausanias sagt, es beziehe sich Alles in diesem Giebel auf den Streit um das Land, so ist das ein sehr allgemeiner und unpräciser Ausdruck; eine schöne und sowohl für diesen Giebel wie für die Restauration des östlichen hochwichtige

Bemerkung Welcker's aber ist es, dass nicht der Streit, sondern der Moment nach dem Streit, der Moment des entschiedenen Sieges der Athene dargestellt sei, und setzen wir hinzu, allein dargestellt werden durfte und konnte. Denn hätte der Künstler den Streit selbst gebildet, so wäre dessen Ausgang zweifelhaft, und damit aller Sinn und alle schöne Bedeutsamkeit der Composition vernichtet gewesen. Nein, der Sieg ist entschieden, beide Gottheiten verlassen den Kampfplatz, Athene eilt mit triumphirendem Schritte ihrem von einer weiblichen Person, vielleicht Pandrosos[37]) gezügelten, von Ares begleiteten Gespanne zu, Poseidon weicht in wilder Aufregung und mit der heftigsten Bewegung des gewaltigen Körpers zu seinem Hippokampenwagen zurück, dem ihm seine Gattin Amphitrite bereit hält, und den etwa Tethys, die Meergöttin oder eine entsprechende Person zunächst begleitet. Auf dem Kampfplatze blieben nur die geschaffenen Zeichen zurück, dort sprudelt wenig über den Boden erhoben Poseidon's Quell, hier ragt grade unter der Mitte des Giebels in den von beiden zurücktretenden Hauptpersonen freigelassenen Raum der schlanke Schoss von Athenes heiligem Ölbaum empor (von dem ein Fragment[38]) wieder aufgefunden worden ist), ihr Siegeszeichen, ihr bleibendes, segensvolles Geschenk an ihr geliebtes Land. Haben wir dies als die Hauptsache der Composition erkannt, so können wir die Bedeutung der beiden Flügelgruppen mit wenig Worten aussprechen. Sie stellen bis auf die Eckfiguren die Gefolgschaft beider Gottheiten dar, welche sich zum Anschaun des Kampfes und zur Feier des Sieges der einen oder der anderen Seite versammelt und um den Kampfplatz gesetzt oder gelagert haben. Rechts ist das Gefolge des Poseidon; es sind Meergottheiten oder solche, die in Bezug zum Meere und seinem Herrscher stehn. Zunächst dem Gespanne ist Leukothea mit ihrem Sohne Palämon-Melikertes, dann folgt Thalassa[39]), die Meergöttin, mit der meergeborenen, hier zum ersten Male unbekleidet gebildeten Aphrodite auf den Knien, neben der in Knabengestalt Eros erscheint, und endlich schliesst eine weibliche Gottheit, die wir als Galene oder Doris oder eine andere, Thalassa entsprechende Göttin des Meeres[40]) zu erklären haben werden, Poseidon's Gefolge ab, während wir in den beiden Eckfiguren am wahrscheinlichsten den Flussgott Ilissos[41]) und die Quellnymphe Kallirrhoë zu erkennen haben, welche hier wie liebend verbunden erscheinen, weil die Kallirrhoë im Bette des Ilissos entspringt, also in der Wirklichkeit gleichsam von ihm umarmt wird.

Diesem poseidonischen Gefolge entspricht nun rechts in sinnvollem Gegensatze der Personen ausgewählt, ein echt attisches Gefolge oder die Partei der Athene. Zunächst am Gespann die eleusinischen Erdgottheiten, Demeter bequem sitzend, Kora, den Knaben Iakchos an der Hand, der mit kindlicher Freude und ungestümer Bewegung zu Demeter hineilt, als wolle er Athenes Sieg jubelnd verkündigen. Die beiden nächstfolgenden verbundenen Figuren, von den wesentlich erhaltenen die einzigen noch in Athen befindlichen, unterliegen verschiedenen Deutungen, von denen aber immerhin diejenige die wahrscheinlichste bleibt, welche den ältesten attischen Landeskönig Kekrops mit seiner Gemahlin[42]) erkennt, den Vertreter des Landes selbst, während der Flussgott in der Ecke, der bequem gelagert, doch zu der frohen Kunde sich herumwendet, den Namen des Kephisos zu erhalten hat, anstatt desjenigen des Ilissos, unter dem er als eine der berühmtesten Statuen des Alterthums gewöhnlich angeführt wird. Mag aber auch nach dem soeben Vorgetragenen die eine oder die andere

Person nicht mit voller Sicherheit benannt sein, so ist doch die Composition der ganzen grossen Gruppe und der Zusammenhang der gesammten Personen unter einander und mit der Mittelgruppe vollkommen klar und durchsichtig. In der Mitte Athene und Poseidon in der heftigsten, gegensätzlichen Bewegung, hier der Wagen zum Siegeszug der Athene, dort derjenige des Poseidon zum Rückzug in sein feuchtes Wogenreich ihm bereitgehalten, gelenkt und begleitet von nahverwandten Gottheiten, in denen die Bewegung der Hauptpersonen am lebhaftesten sich wiederspiegelt, dann die weniger betheiligten und deshalb weniger bewegten Gefolge, und endlich localbezeichnende Eckfiguren, die Flussgötter Athens, welche, auch sie noch, obwohl an ihren Orten festgebannt, zu der Handlung herumgewandt, die auf der Burg vorgehende Handlung grade so zwischen sich einfassen, wie die Flüsse Ilissos und Kephisos südlich und nördlich an Athen vorbeifliessen und die Stadt in ihre Mitte nehmen. So verklingt die bewegte, gewaltige Handlung der Mitte nach den Flügeln hin mehr und mehr, harmonisch mit dem Antheil und der Bedeutsamkeit der Personen und der Stelle der Figuren im Giebel abnehmend.

Der Ostgiebel.

Auch hier ist Pausanias' Ausdruck ein allgemeiner und ungenauer, wenn er sagt, es beziehe sich Alles auf Athenes Geburt. Die Analogie des Westgiebels muss uns dazu führen, hier nicht die Geburt selbst, sondern den Augenblick nach der Geburt anzunehmen, wo die plötzlich erwachsene Göttin vor den Olympiern dasteht und Staunen ergreift, die es ansehn, wie der Dichter singt. Dass aber wirklich der Moment nach der Geburt dargestellt war, dafür giebt es, obgleich die ganze Mittelgruppe fehlt und für ewig spurlos verschwunden ist, Beweise. Ich rede zunächst nicht davon, dass der Act der Geburt Athenes aus dem Haupte des Zeus an sich etwas Seltsames und dass er etwas plastisch um so weniger Darstellbares ist, je puppenhafter Athene in allen, ich sage allen Kunstwerken erscheint, in denen die Geburt selbst gebildet ist; ich will vielmehr nur das geltend machen, dass der Künstler nur indem er Athene erwachsen und selbständig neben Zeus hinstellte, auf sie die Stellungen und Bewegungen der nächsten Figuren bezog, sie zur Hauptperson machen, also das ausdrücken konnte, was er ausdrücken sollte und was ihm sein Mythus vorschrieb: Athene von Zeus geboren! Denn der Act der Geburt macht Zeus zur Hauptperson, und der einzig richtige Ausdruck wäre: Zeus bringt Athene zur Welt; wo bliebe da die Bedeutsamkeit der Darstellung für Attika? Aber noch mehr, und wie ich glaube, das Entscheidende; man wende die Blicke auf die erhaltenen Figuren. Die beiden ersten Personen rechts wie links sind, darüber ist man vollkommen einig, eilende Botinnen, rechts, bei Carrey fehlend, aber glücklich wiedergefunden, die geflügelte Nike, links die Himmelsbotin Iris. Das sind die antiken Engel der Verkündigung! Sie bringen die grosse Kunde von der Geburt der Athene der staunenden Erde und speciell dem attischen Lande, und das können sie doch erst, nachdem das Wunder vollendet ist! Also lasse man doch für immer das Fratzenbild einer plastischen Darstellung des Geburtsactes der Athene in Kolossalfiguren fallen!

Haben wir so den Gesammtinhalt und die Auffassung der uns leider fehlenden Composition der Mittelgruppe festgestellt, so wird die Frage nach den

Personen, welche dieselbe bildeten, von secundärem Interesse. Prometheus, nach attischer Sage anstatt Hephästos derjenige, der Zeus' Haupt spaltete und die Geburtshelferin Eileithyia werden schwerlich gefehlt haben; im Übrigen denke man von den grossen Göttern etwa Here, Apollon, Artemis, Hermes und Hestia hinzu. Die Conjecturen, die man hier aufstellen mag, sind im Einzelnen weniger wichtig, als die richtige Auffassung der uns erhaltenen Figuren. In der Mitte war die Scene der Olymp; von ihm stürmen sie hinweg, die fliegenden Botinnen Nike und Iris, um zu verkündigen, dass Attikas Göttin geboren sei. Rechts empfangen diese Botschaft drei engverbundene Göttinnen, von denen die erste schon in lebhafter Erregtheit der Nike zugewendet ist, die zweite die ersten Bewegungen der Wendung macht, während die dritte der Schwester noch ruhig im Schosse liegt. Das sind nicht die Moiren (Parzen), wie man wohl gesagt hat, sondern die attischen Thauschwestern, Kekrops' Töchter Pandrosos, Aglauros und Herse, die späteren Pflegerinnen von Athenes Schützling Erichthonios, dem Sohne der attischen Erde. Links diesen entsprechend sind in zwei wiederum engverbundenen und von Iris' Botschaft auch schon erregten Göttinnen die attischen Horen, Thallo und Auxo zu erkennen, während dem jugendlichen Manne nächst ihnen der Name des attischen Landesheros Theseus schwerlich mit Recht streitig gemacht worden ist. Und nun die Ecken; da sind nicht wieder Flussgötter oder dergleichen Figuren der Localbezeichnung, denn wohl geht Attika zunächst, aber nicht allein das Wunder der Athenegeburt an, dies gilt der ganzen Welt. Und siehe da, was erfindet der Künstler, um dies zu bezeichnen und zugleich die Grösse der Thatsache zu vergegenwärtigen? In die rechte Ecke bildet er Selene oder die Göttin der Nacht, die mit ihrem Gespanne hinabtaucht in das Meer, — und gegenüber braust Helios, der Tagesgott mit mächtig emporstrebenden Rossen aus den Wogen empor: so schwindet Nacht und Dunkel, und es ist Licht und Tag wie Athene geboren ist! – Auch hier sehn wir zum Theil, zum Theil ahnen wir dieselbe mit der Abnahme der Giebelhöhe correspondirende Abnahme an der Bewegtheit und Intensität der Handlung, welche doch bis zu den äussersten Ecken ihre Einflüsse erstreckt.

Die erhaltenen Reste [40]).

Schon aus dem soeben Vorgetragenen wissen unsere Leser, dass wir nur Reste dieser beiden herrlichen Compositionen besitzen, Reste und Trümmer, vor denen stehend kein Mensch von Kopf und Herz sich der Wehmuth erwehren kann und vor denen man doch wieder sich erhoben und von begeistertem Staunen ergriffen fühlt, wie vielleicht vor keinem der uns erhaltenen Denkmäler der alten Kunst. Denn ich weiss nicht, ob vor einem einzigen Kunstwerke die Kritik sich so durchaus und vollkommen in die reinste Bewunderung auflöst [41]), wie vor den Statuen, welche der erste elgin'sche Saal des britischen Museums umfasst. Wir wollen es versuchen nicht allein dieser reinen und unbedingten Bewunderung Worte zu leihen, sondern unsere Leser derselben theilhaft zu machen, wir wollen weiter versuchen, diese Bewunderung zu begründen, und an diesen Monumenten aus Phidias' Werkstatt den Kunstcharakter dieses grössten aller Meister darzulegen. Zugleich aber, und damit unsere Leser genau wissen mögen, um was es sich handelt, da wir nicht im Stande sind, ihnen alle Reste bildlich vorzuführen, möge es uns verstattet sein, den heutigen Bestand



Fig 42. Das Gespann des Helios vom östlichen Giebel des Parthenon.

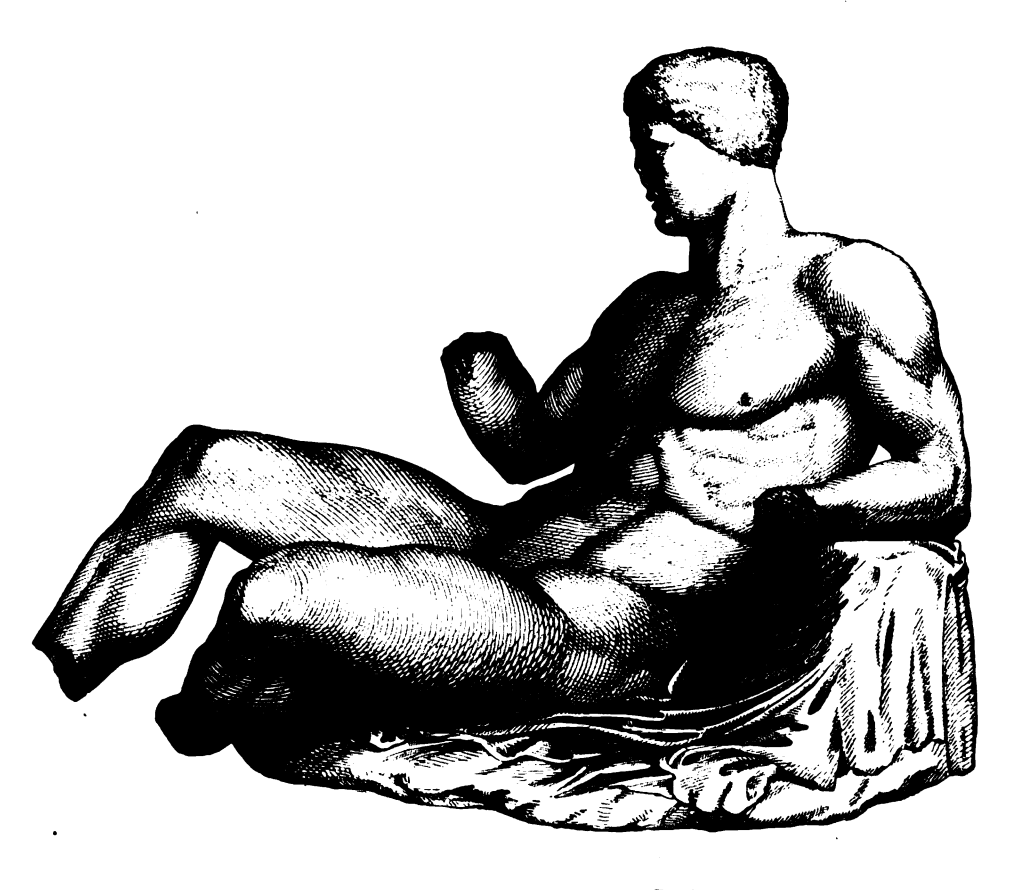


Fig. 43. Theseus vom östlichen Giebel des Parthenon.

der Reste der Parthenongiebel hier vollständig, mit unseren Bemerkungen begleitet, aufzuzählen. Wir beginnen mit dem östlichen Giebel. Hier tritt uns gleich in dem aus dem Meere hervorbrausenden Gespanne des Helios, von dem zwei Pferde in London, zwei sehr verstümmelte an Ort und Stelle sind, eine wundervolle Erfindung entgegen, von der sich unsere Leser aus der beiliegenden Tafel (Fig. 42.) einen, wenngleich nur unvollkommenen Begriff machen können. Der Meister konnte nur die Köpfe und Hälse der Pferde, Kopf und Arme des Helios als eben aus den Wellen auftauchend darstellen, aber er hat in diese Theile ein Leben, eine Kraft, ein Feuer gelegt, welches uns ahnen lässt, wie jenes Kolossalgespann der Athene beschaffen gewesen sein mag, das Morosini so unglücklich zertrümmerte. Es sind gewaltige Thiere, diese Sonnenrosse; den Hals weit zurückgeworfen, den Kopf hoch erhoben, die Ohren scharf zurückgelegt mit sträubend flatternder Mähne, stürmen sie wiehernd einher, und die mächtig angespannten Arme des Lenkers zeigen uns, dass selbst ein Gott Mühe hat, dies Gespann zu zügeln, das den unseligen Phaëton hinabschleuderte in's Verderben; der vorgebeugte Hals des Helios lässt uns die Schnelligkeit der Bewegung fühlen, der der Lenker mit vorgelehntem Körper begegnen muss. Das ungefähr giebt uns die Zeichnung; aber nie wird eine Zeichnung das glühende Leben des Originals wiedergeben; schwerlich selbst das Motiv des etwas zur Seite gebogenen Kopfes des vordersten Rosses ganz klar machen können; das ist nicht etwa eine beliebige Wendung, um einen Contrast gegen das hintere, grade emporstrebende Ross zu geben, es ist die Wucht des Zügels, die hier zur Geltung kommt, der das edle Thier nicht folgen will, der es mit einer Biegung des gewaltigen Halses nachgiebt, um ihm sonst nicht nachgeben zu müssen und ungehemmt dahinstürmen zu können. Das ist der Inbegriff des Lebens, in dieser Beugung des Kopfes, welcher hinter den Kinnladen die Falten der Haut zusammendrückt, die den grossen Muskel des Halses in straffster Spannung hervortreten lässt, liegt das eigentlich und im höchsten Sinne Bewegte; es ist ein Zug, der Natur unendlich fein abgelauscht, im kleinsten Detail wahr und doch mit monumentaler Grossheit wiedergegeben.

Wunderbar contrastirt gegen diese Kraft in der gesteigertsten Bewegung die tiefe Ruhe, in welcher diesen Rossen gegenüber Theseus gelagert ist, ein Körper mit dessen mächtigen und doch völlig harmonischen Formen kein zweiter der uns, ausser den Parthenonsculpturen, erhaltenen auch nur entfernt wetteifern kann, und der in seiner behaglichen Ruhe eine Kraft erkennen lässt, gegen welche die Anstrengung eines borghesischen Heros machtlos, die Wucht eines farnesischen Herakles plump, die Muskelfülle des Torses von Belvedere schwülstig erscheint. Eine ungefähre Vorstellung von dieser Gestalt werden sich unsere Leser, die weder das Original noch einen Abguss zu sehn Gelegenheit hatten, aus der beiliegenden Zeichnung (Fig. 43) machen können, aus der wohl der Adel der Stellung, die Harmonie der Verhältnisse, die Grossheit der Anlage erkannt werden kann, leider aber nicht das, was diese Statue über alle vergleichbaren weit erhebt.

Sie stellt die Natur des männlichen Körpers in ihrer vollendetsten Durchbildung und doch in ihrer reinsten Wahrheit dar, mögen wir die Composition im Ganzen, mögen wir die einzelnen Formen der Musculatur in ihren Verhältnissen und Functionen oder die Haut in's Auge fassen, die sich bald straff und fest, bald weich und lose über diese Muskeln spannt, aber immer so, dass sie wie beweglich und ver-

schiebbar erscheint. Es ist nicht jene in Muskelbergen aufgethürmte Stärke der Heraklesgestalten namentlich der späteren Kunst, welche uns diesen Körper so imposant erscheinen lässt, es ist nicht einmal die männliche Kraft in ihrer gesteigerten Erscheinung, wie sie uns der Torso des Poseidon aus dem westlichen Giebel darbietet; es ist die Männlichkeit in massvollster Vollendung, und wer sich gewöhnt hat, Werke kolossalen Massstabes zu sehn, wird selbst den Reiz der Jugendblüthe in dem Prachtbau dieser Glieder nicht verkennen, die, um an den Ausspruch des Bildhauers Dannecker zu erinnern, wie von der Natur abgeformt erscheinen, ohne dass wir jemals so glücklich sind, im Leben Ähnlichem zu begegnen oder begegnen zu können. Eben die Schlankheit der Formen in Verbindung mit ihrer Kraft, diese eigenthümliche Verbindung, auf welche wir schon oben bei Besprechung der Metope vom Theseion mit der Bändigung des Stieres hingewiesen haben, lässt uns auch den Namen des Herakles für diese Figur ablehnen und den des Theseus wählen, obwohl Theseus in der späteren Kunst je mehr und mehr zu jugendlich feiner Heldenschönheit fortgebildet wurde. Dass aber das Heraklesideal schon zu Phidias' Zeit wesentlich anders gefasst wurde, das kann uns die ebenfalls schon erwähnte besterhaltene Metope von Olympia (Fig. 60 a) darthun. Was die anderen, dieser Statue gegebenen Namen anlangt, so braucht derjenige des Iakchos nicht besonders widerlegt zu werden, die Gründe aber, die Welcker für die Benennung Kekrops geltend macht, kann ich jetzt so wenig wie früher [15]) anerkennen, und endlich ist das Argument, welches Bröndstedt bewog, den Namen des Kephalos in Vorschlag zu bringen, dass nämlich dieser Heros auf Münzen von Kephallenia in ungefähr gleicher Gestalt erscheint, zu äusserlich, um durchzuschlagen, da die Stellung und Haltung unserer Statue durchaus nicht singulär charakterisch und durch den Platz im Giebel bedingt ist. Unter der Annahme, dass wir Theseus zu erkennen haben, werden wir das in der weggebrochenen rechten Hand gehaltene Attribut nicht als Keule, sondern ein in der Scheide steckendes Schwert zu ergänzen haben [16]), das auf den Boden gestützt war, und auf dem die Hand des Helden ruhte. Dies Schwert war wahrscheinlich von Metall und daraus erklärt sich sein spurloses Verschwinden, welches bei einer aus dem Marmor selbst gearbeiteten Keule nicht der Fall sein würde.

Auf die ganz nackt auf die Löwenhaut hingestreckt daliegende Jünglingsgestalt folgt im Giebel in schönem Contrast die Gruppe der ganz und reich bekleideten beiden Göttinnen, in denen wir die attischen Horen erkannten. Sie sitzen auf Thronen schwesterlich an einander gelehnt; im Gegensatze zu dem in der Seitenansicht daliegenden Theseus wesentlich ganz dem Beschauer in der Vorderansicht zugewandt und mit mächtigen Formen aus dem Grunde des Giebels hervortretend. Die erstere (von aussen her) sitzt noch ganz ruhig, den linken Arm vertraulich auf die Schulter der Schwester, den rechten auf's Knie gelegt, die zweite ist in Bewegung, ihr zunächst bringt Iris die himmlische Kunde, freudig überrascht hat sie sich der Botin halb zugewandt, während wir aus einer Einzelheit in der Form des Halses, einer Falte in der Haut an der rechten Seite schliessen dürfen, dass der Kopf zur Schwester herumgedreht war, staunend erhebt sie die Arme und das linke Bein ist der Art angezogen, dass es auf ein Aufstehn der Figur, also auf künftige lebhaftere Bewegung hindeutet. — Die Gewandung legt sich einfach um die einfach und natürlich bewegten Körper, doch so, dass sowohl der feine und leichte Stoff des Untergewandes

über den Busen und der dichte und schwerere Stoff des um die unteren Theile des Körpers geschlagenen Oberkleides im Faltenwurfe vollständig zur Geltung kommt, als auch, dass der Faltenwurf selbst im hohen Grade mannigfaltig erscheint und dem Auge einen Wechsel von hellem Lichte und tiefem Schatten bietet, der allein für sich in seinem unerschöpflichen Reichthum die Blicke zu fesseln weiss. Diese Formen und auch die Lichteffecte kann eine gute Zeichnung wohl allenfalls uns vergegenwärtigen, nie aber den unvergleichlichen Eindruck des Weichen und locker und leicht Hangenden in diesem aus massivem Stein gearbeiteten Stoffen. Ich wüsste nicht zu sagen, welche antike Gewandung diesen Eindruck in gleich vollkommenem Masse macht, es sei denn diejenige der im anderen Winkel unseres Giebels gelagerten Thauschwestern, bei der sich etwas Ähnliches zeigt. Bei unseren Statuen aber tritt die Fülle weicher und mannigfacher Falten um so bedeutender hervor, je unmittelbarer der Meister mit ihnen die Gestalt der eilenden Iris verbunden hat, deren Gewandung wiederum im schönsten Contrast vom Widerstande der Luft gebläht, in wenigen grossen scharf markirten und doch schlichten Hauptformen erscheint.

Diese Statue ist ganz die windschnell eilende Iris der homerischen Poesie [17]), eine gracile Gestalt, wenn man sie mit den übrigen weiblichen Figuren des Giebels vergleicht, und doch bei weitem nicht so leicht, nicht so schlank und fein in allen Formen wie die flügelgetragene Nike auf der anderen Seite des Giebels, sondern von einer Kräftigkeit und Fülle der Glieder, welche uns die Raschheit der Schritte dieser göttlichen Botin verkündet und gewährleistet. Die Schnelligkeit, mit der sie ausschreitet, hat der Meister in wahrhaft bewunderungswürdiger Weise ausgedrückt, nicht allein durch die Weite und elastische Kraft des Schrittes, nicht allein durch das straffe Flattern der windgefüllten Falten der Gewandung, welches, von hinten gesehn, die blühende Schönheit des Schenkels enthüllt, sondern auch noch durch ein Bewegungsmotiv, das leicht missverstanden werden kann und, wie Restaurationszeichnungen zeigen, missverstanden worden ist. Ich meine die Wendung des Oberkörpers, die beileibe nicht durch ein Zurückblicken der Göttin motivirt wird, denn sicher blickt und redet sie die vor ihr sitzende Hore an, sondern die allein aus dem Greifen nach dem wegflatternden Obergewande erklärt werden darf, welches die Göttin, ohne weiter hinzusehn, zusammenrafft, so dass es im weiten Bogen sich hinter ihrem Rücken bläht. Dass dieses das Motiv der bezeichneten Bewegung sei, muss jeder aufmerksame Betrachter aus dem eigenthümlichen Wurf der Falten im Überschlage des Untergewandes erkennen, der von der Schulter des linken Armes herunterhangt, oder genauer gesprochen, der von der Bewegnng des plötzlich nach oben zurückgreifenden Armes mit emporgeworfen wird. Ist aber dies Motiv richtig erkannt, so gebe man sich Rechenschaft darüber, wie viel durch dasselbe die Bewegtheit der Gestalt gewinnt; so schnell eilt die Göttin, dass ihr der Zug der Luft das Obergewand hinwegreisst, sie aber fasst es wieder wie sie es eben fassen kann, und rafft es zusammen, um nicht von seinem Flattern im Laufe gehindert zu werden. So entsteht hier in der natürlichsten Weise jener oder für die Göttin des Regensbogens zugleich mit charakteristische Gewandbausch Bogen, den die späte Kunst so zum Überdruss oft in gedankenloser Weise wiederholt hat.

Indem nun die auf Iris folgende ganze Centralgruppe des Ostgiebels fehlt und

bis auf Fragmente, die man einzelnen Personen nicht mehr zutheilen kann, spurlos untergegangen ist, fällt unser Blick zunächst auf die, auf dem rechten Flügel Iris entsprechende Gestalt der zweiten Botin von Athenes Geburt, die Gestalt der geflügelten Nike[48]). Welche Unterschiede stellt der Vergleich dieser beiden Gestalten an's Licht, und wie vortrefflich begründet, wie tief empfunden sind diese Unterschiede! Galt es dort eine rüstig schreitende Botin zu charakterisiren, so sollte hier ein schwingengetragenes, schwebendes Wesen dargestellt werden. Demgemäss ist diese Gestalt so fein und schlank gebildet, wie keine zweite unter den uns erhaltenen, ohne jedoch unkräftig zu werden; sie schreitet nicht, nicht im Laufe ist sie vom Olymp herabgeeilt, sondern getragen von dem Schwunge der Flügel, die allerdings jetzt fehlen, die aber durch tiefe viereckige Löcher im Rücken der Statue unzweideutig bezeugt werden. Dieser schwebenden Bewegung gemäss ist in unnachahmlicher Weise das zarte Gewand behandelt, das die Glieder umfliesst; es wird nicht von der Bewegung der Beine geworfen, wie dasjenige der Iris, sondern es legt sich in feinen Falten, vom Zuge der Luft leichter angedrückt vorn an den Körper, während es hinten zu einer zurückflatternden Masse, die leider jetzt grösstentheils fehlt, sich sammelte. Aber noch nicht genug, auch die Bewegung von oben her, das Herabschweben wollte der Künstler zur Anschauung bringen, und er hat es zur Anschauung gebracht sowohl darin, dass der Saum des mitgegürteten Überschlags sich aufwärts hebt als auch darin, dass das lang herabfallende Gewand auf der Höhe der Knie sich nach beiden Seiten theilt, auseinander weht und uns den Anfang zweier, ebenfalls von unten her geblähten Faltenbogen erkennen lässt, deren Verfolg leider auch verloren gegangen ist.

Sowie auf der linken Seite ein engverbundenes Göttinnenpaar, empfängt auf dieser ein innigverwandter Dreiverein attischer Gottheiten die Botschaft des Olymps. Es sind, wie schon früher gesagt, die drei Töchter des Kekrops, die Thauschwestern Aglauros, Pandrosos und Herse, die bald als Pflegerinnen des erdgebornen Schützlings der Athene Erichthonios zu der Göttin in das naheste Verhältniss treten sollten. Die Zusammengehörigkeit aller drei Gestalten ist durch ihre Behandlung in Composition und Formgebung augenfällig; zwei derselben aber, die zweite und dritte, welche unsere Leser auf der beiliegenden Tafel (Fig. 44.) finden, sind mit einander inniger verbunden als die dritte mit ihnen; denn während dort die eine Schwester der anderen, die ihr den Arm um die Schultern legt, im Schosse ruht, sitzt die dritte Schwester für sich, ist diese zu der heranschwebenden Nike mehr herumgewandt, empfängt sie zunächst, wie drüben die erste Hore, die himmlische Kunde. Ich mag es nicht entscheiden, ob in dieser Composition eine feine Hinweisung auf den Mythus liegt, nach dem zwei der Schwestern Athenes Gebote untreu, den ihnen verhüllt übergebenen Pflegling betrachten, während die dritte, Pandrosos, ohnehin der Athene mythisch und im Cultus näher stehend als die Schwestern, sich von diesen sondernd allein treu bleibt — aber läugnen möchte ich einen solchen Grund der Composition eben so wenig.

Es ist schwerlich möglich, sich in dieser Art Vollendeteres, zugleich Edleres und Anmuthigeres, Grossartigeres und Lieblicheres zu denken, als diesen schwesterlichen Dreiverein. Die einfache und doch auch wieder in ihrer Einfachheit durch die Gefahr der Monotonie schwierige Aufgabe ist so gelöst, dass unsere Bewunderung wächst, je



Fig. 44. Aglauros und Herse vom östlichen Giebel des Parthenon.

tiefer wir uns in Composition und Formgebung hineinsehn und hineindenken. Die Abstufung und der Contrast der Bewegungen, die Mannigfaltigkeit der Stellungen, die Grösse und doch reizvolle Schönheit der Formen, die in den Motiven so einfache, in der Ausführung so reiche Behandlung der Gewänder, die Einheitlichkeit der ganzen Conception und der unermüdliche Fleiss der Bildung endlosen Details, Alles ist gleich erstaunlich. Die erste der drei Schwestern ist von einer früheren Stellung bereits in eine neue übergegangen, sie ruht, der Botin entgegengewandt, die Kunde zu vernehmen; nur das angezogene rechte Bein deutet auf kommende neue Bewegung; durchaus bewegt erscheint dagegen die zweite Schwester; beide Beine angezogen, den Oberleib vorgebeugt, die Arme leicht schwebend gehoben, ist sie eben in Begriff sich herum zu wenden, während die dritte Schwester noch in vollkommner Ruhe, lang und behaglich hingestreckt, ihr im Schosse liegt, und nur durch eine leise Hebung des linken Armes bekundet, dass auch sie nicht theilnahmelos ruhend verharren, sondern dass der Schwestern Bewegung auch sie ergreifen wird. Der Künstler aber hat diese künftige Bewegung nicht allein in der Hebung des Armes angedeutet, sondern auch in dem von der Schulter eben vor unsern Augen herabgleitenden, den zartesten jungfräulichen Busen enthüllenden Gewande. Die Bewegungen dieser drei Gestalten sind wie die der Wellen, deren erste ihre Höhe erreicht hat, während die zweite in kräftigem Schwunge emporsteigt, und die dritte, vom flachen Ufersande leise zurückgleitend, zu sanfter schwingender Erhebung übergeht. Und so wie das Licht auf fluthenden Wellen wechselnd spielt, auf den Gipfeln schimmernd, während purpurne Schatten in den Tiefen ruhn, so spielt es auch um diese Gruppe, deren bald mächtig vorspringende, bald in sanften Flächen gestreckte Glieder die Gewandung umfliesst, wie die windgekräuselte, in der Sonne tausendfach glitzernde Oberfläche den grossen Zug der langsam rollenden Wogen [49]). — Immer ruhiger wird's und stiller, je weiter wir uns vom Mittelpunkte entfernen, und jenseits der ruhenden Herse, der Göttin des feuchtenden Morgenthaues, taucht die Nacht hinab in des Oceans Fluthen, eilig entfliehend vor den siegenden Strahlen des Helios, aber lautlos versinkend, wie uns dies der ausser dem Tors der Lenkerin, der in Athen sein soll [50]), allein vom Gespanne der Nacht erhaltene, als höchstes Muster gepriesene Pferdekopf bezeugt, der bei allem Feuer einer edlen Natur doch den directesten Gegensatz bildet gegen die gewaltigen Rosse Hyperion's. — Wenden wir uns hinüber zum Westgiebel.

Es ist schon früher bemerkt worden, dass uns von der in Carreys Zeichnung fast vollständigen westlichen Giebelgruppe viel weniger erhalten ist, als aus dem östlichen Giebel; neun Figuren ausser den Kindern und den Pferden des Gespanns der Athene sind ganz verloren, von dreien sind nur kleine Fragmente auf uns gekommen, von vier anderen beträchtlichere, während nur drei Figuren wesentlich, bis auf einzelne fehlende Theile erhalten sind. Es sind die drei ersten im südlichen (linken) Winkel des Giebels.

Die erste derselben, der Flussgott Kephisos, den unsere beiliegende Tafel (Fig. 45.) zeigt, kann sich bis auf den fehlenden Kopf, was die Erhaltung anlangt, mit dem Theseus aus dem Ostgiebel messen, mit dem ihn zu vergleichen uns eine allgemeine Ähnlichkeit der Stellung und der Formen auffordert. Aber kaum haben wir mit dieser Vergleichung begonnen, so finden wir die merkwürdigsten Differenzen,

die nicht allein für die Mannigfaltigkeit dieser phidiassischen Kunst, sondern noch mehr dafür Zeugniss ablegen, dass dieselbe den verschiedensten Aufgaben in gleichem Grade gewachsen war. Dort wie hier ein wesentlich unbekleideter, ruhend hingestreckter Jünglingskörper; dort aber ist es ein kräftiger Heros, der in gewaltigen Thaten seine Stärke erprobt hat, hier ein Flussgott, der wie sein leise rinnendes Gewässer ewig an sein Bette und an den Boden gebannt ist. Und demgemäss dort in allen Formen der bewegenden Theile eine straffe Elasticität, hier eine sanfte Weichheit, die jeden Gedanken an rasche und kräftige Bewegung von vorn herein ausschliesst. Ja, ist es nicht, als sei schon die hier gegebene Bewegung, mit welcher der Jüngling sich halb emporrichtet und herumwendet, für ihn nicht mühelos und ohne Anstrengung möglich? erinnert uns nicht die gleichmässig geschwungene Linie des ganzen Körpers, die sich auch in seiner Mitte von der Halsgrube bis zum Knie und wieder am Rücken verfolgen lässt, an diejenige einer abfliessenden und in sich zusammensinkenden Welle? wiederholt nicht das von dem Arme gleitende, hinter dem Jüngling lang über den Boden gezogene, und wieder über das Knie aufsteigende Gewand in vollkommenster Weise diese Wellenlinie und Wellenbewegung? ist es nicht, als zöge eine geheime Kraft diesen weichen Jünglingskörper dem Boden zu und mache es ihm unmöglich, sich frei von demselben zu erheben? Gewiss, dem ist so, und man braucht nur im Einzelnen zu beachten, wie die Musculatur nirgend von der Bewegung geschwellt, nirgend straff gespannt erscheint, wie alle Formen durch das Gewicht des unter der eigenen Last hangenden weichen Fleisches und den Druck äusseren Widerstandes bestimmt und bedingt sind, um sich fest zu überzeugen, dass jener allgemeine Eindruck nicht auf Täuschung beruht, dass hier nicht ein Mensch oder ein Heros vor uns liegt, sondern ein Wesen, dessen ganze Natur ein sanftes Dahinfliessen ist. Man vergleiche ganz besonders die Schenkel mit denen des Theseus, man sehe, wie an den leicht gehobenen Beinen die Muskeln nach unten im Contour einen sanften Bogen bilden, während die obere Linie fast ohne Schwellung ist, man beachte, wie flach das auf dem Boden ruhende Bein sich darstellt, und wie seine Musculatur in die Breite auseinander geht, oder man vergleiche ebenso den Rücken der beiden Statuen, und ich bin überzeugt, dass man den oben gemachten Bemerkungen vollkommen beipflichten wird. Von einem Flussgotte späterer Kunst sagt ein epigrammatisches Urteil, er sei flüssiger als Wasser; wir wollen dieses Witzwort hier nicht wiederholen, aber wahrlich, das müssen wir anerkennen, dass auch hier die Natur des flüssigen Elementes die ganze Formgebung beherrscht und durchdringt. Mit neuem Staunen werden wir vor dem Genius des Meisters stehn, der auch dieses zuerst erdachte und der es darstellte in so bezeichnender Weise, doch aber in Formen, die fern von aller Spielerei und Schwächlichkeit, voll Grossheit und Adel sind.

Die zunächst folgende, verschieden gedeutete Gruppe eines älteren Mannes und einer jugendlichen Frau, deren Köpfe nicht allein Carrey, sondern auch noch Stuart sah (vgl. Ant. of Ath. vol. 2, ch. 1, pl. 9), während sie jetzt fehlen — diese allein noch an Ort und Stelle befindliche Gruppe bietet wiederum sowohl in sich wie in der Vergleichung mit dem nachbarlich gelagerten Kephisos die reizvollsten Contraste. In sich, nicht allein durch die Verbindung der fast ganz enthüllten kräftigen Körperformen gereifter Männlichkeit mit der zarten Fülle einer aus reicher Gewandung

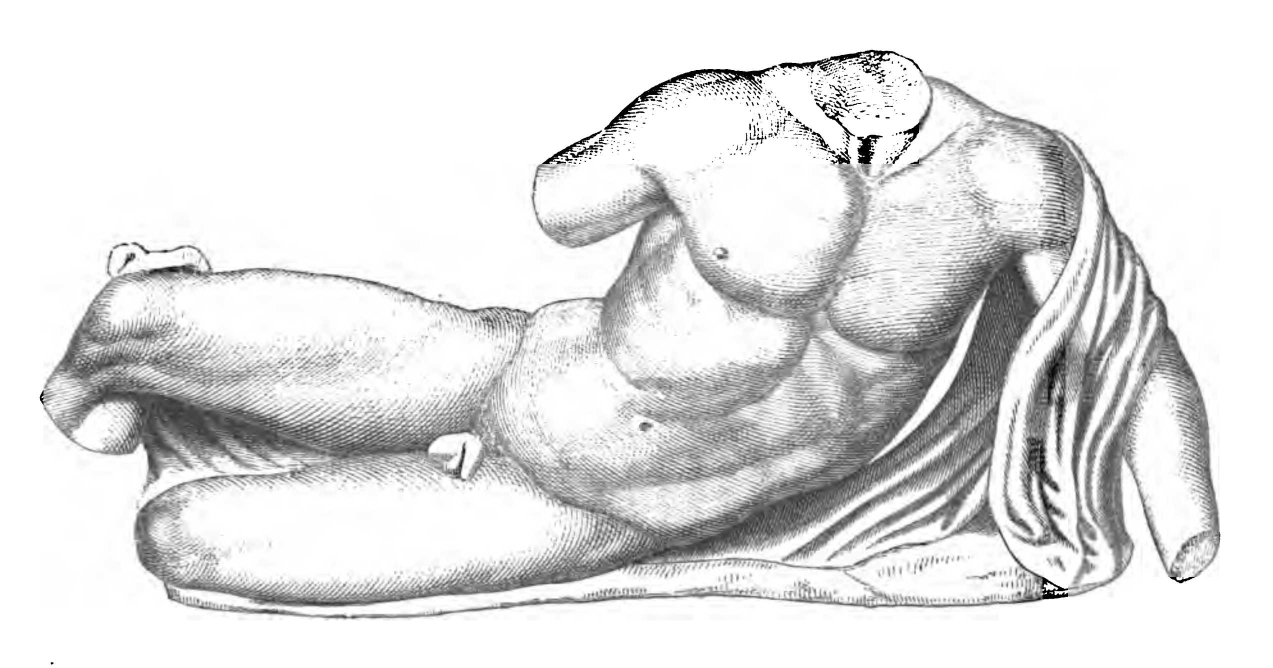


Fig. 45. Kephisos vom westlichen Giebel des Parthenon.

fast wie verstohlen hervorleuchtenden jugendlichen Weiblichkeit, sondern auch durch die völlig natürlich scheinende und doch auf's feinste berechnete Art, mit welcher Bekleidung und Nacktheit, Horizontal- und Verticallinie durch die Gruppe hin vertheilt ist, so dass das Auge durch den steten Wechsel grösserer und sanfter Flächen des Nackten und vielzertheilter der tieffaltigen Gewandung wunderbar gefesselt wird. Gegen den Kephisos aber bildet diese Gruppe den wohlthuendsten Gegensatz, indem in ihr bei aller Ruhe das Aufstreben, die Erhebung vom Boden, und aus der Ruhe zur Thätigkeit vorherrscht, welche Blick und Gedanken von dem Winkel des Giebels auf die mächtig bewegte Mitte hinüberlenkt[51]). Es ist dies die dritte Lösung derselben Aufgabe, welche dem Künstler im Theseus und den Horen, und in den Thauschwestern gegeben war, sie ist hier wie dort mit ganzer Strenge und im engsten Anschluss an die architektonischen Grundlinien gelöst, und doch jedesmal eigenthümlich, wie denn auch Carreys Zeichnung der nördlichen Ecke unseres Giebels uns eine vierte, ebenso geistreiche Lösung freilich leider nur ahnen lässt. Und doch vermögen wir zu erkennen, wie im Ostgiebel in den Eckgruppen die von der Mitte her angeregte und ausgehende, in den Botinnen energisch fortgeleitete Bewegung als ausgehend gefasst ist, während wir im Westgiebel in der Theilnahme aller Personen an der Handlung der Protagonisten eine Bewegung nach der Mitte zu schon in den Eckfiguren deutlich wahrnehmen, eine Bewegung, die in dem Auseinanderstreben der Mittelfiguren gleichsam wie Wogenbrandung umkehrt, und dieses Auseinanderstreben grade dadurch um so gewaltiger erscheinen lässt, weil es gegen die Richtung der Gesammtbewegung den einzigen grossen Gegensatz bildet.

Von der folgenden Gruppe der eleusinischen Gottheiten ist Nichts erhalten, wenigstens Nichts, was sich mit Sicherheit, als zu ihr gehörig, nachweisen liesse. Von Athenes Gefolgschaft dagegen besitzen wir die Torse der wagenlenkenden Pandrosos[52]) und des jugendlichen, Ares genannten Mannes, der ihn begleitete (Laborde pl. 6, 3).

Das erstere Fragment ist durch eine überaus fliessende Behandlung des bewegten Gewandes ausgezeichnet, der Torso des Ares bietet uns einen männlichen Körper von dem Schlage des Theseus im Ostgiebel, zu dem er jedoch im schönsten Gegensatze steht, indem er sich in voller Bewegung, wie jener in voller Ruhe befindet, und dadurch dem Blicke ein Detail in der Behandlung der thätigen Musculatur darbietet, welches im ruhenden Theseus mit weisester Mässigung der Darstellung der feinempfundenen grossen Flächen unterordnet wurde. — Von der Athene selbst haben wir leider nur zwei armselige Bruchstücke, einen Theil des Obergesichtes, merkwürdig durch ausgehöhlte Augen, die also von anderem Stoffe eingesetzt waren und durch eine auffallend strenge, ja fast harte Behandlung des Haares, und ein Stück der ägisbedeckten Brust. Glücklicher sind wir in Bezug auf Poseidon. Von ihm besitzt das britische Museum die Schulter- und Rückenpartie bis unter die Rippen (Fig. 46.), während das fehlende Stück der Brust, neuerdings (1842) aufgefunden, in Athen bewahrt wird. Dies Fragment des Poseidon ist in mehr als einem Betrachte von grosser Bedeutung. Zunächst an sich, indem es das vollendetste Muster gewaltig ausgewirkter Formen darbietet, die weit über Alles hinausgehn, was selbst in den übrigen Gestalten der Parthenongiebel geleistet ist, noch mehr aber durch die Art, wie der Künstler seinen furchtbar aufgeregten Gott menschlich lebenswahr und naturalistisch gebildet hat. Hier ist nicht die Rede von jener schwächlichen und missverstandenen

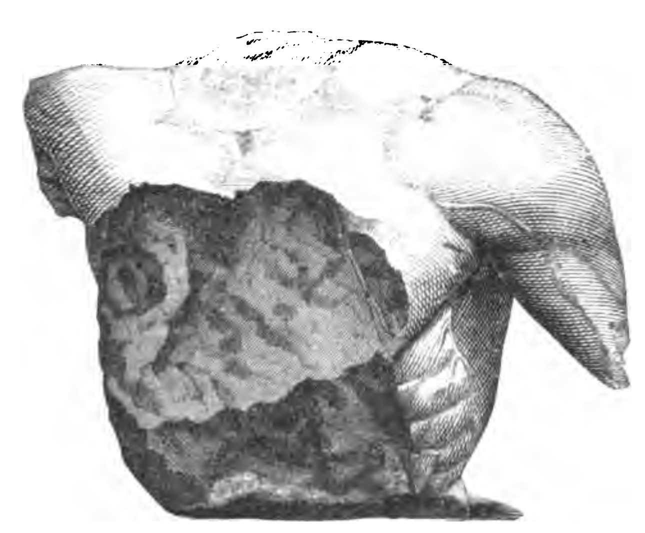


Fig. 46. Tors des Poseidon von Parthenon.

Idealität des Apollon von Belvedere, welche, wie noch Winckelmann loben zu müssen glaubte, den „Künstler von der Materie nur grade so viel zu seinem Werke hinzunehmen liess, wie nöthig war, um seine Gedanken auszudrücken;" hier kann es nicht heissen: „keine Adern erhitzen und keine Sehnen regen diesen Körper," sondern hier strömt ein zornglühendes Blut in rascheren Pulsen durch die geschwollenen Adern, hier spannt sich eine Muskelfülle über den gewaltig markirten Knochenbau, welcher uns die ganze Wucht und Mächtigkeit der geschwungenen Arme ahnen lässt, die es vermochten, mit dem Schlage des Dreizacks den Burgfelsen zu spalten. Denke man über die Möglichkeit und Zulässigkeit der plastischen Darstellung blutloser, ätherisch verklärter Götterkörper was man denken will, hier, vor diesem Torso wird man gestehn müssen, dass der Gott des Meeres, der Erderschütterer, der seine donnernden Brandungen gegen die zitternden Felsen des Ufers schleudert, dass Poseidon nur so, nur in dieser übermenschlichen Menschlichkeit gebildet, idealisirt werden konnte; hier, vor diesem Torso wird man es fühlen, dass der Idealismus in der Plastik nicht in einer Abstraction von der Materie bestehe, sondern in der Bildung der Materie nach Formen eines Lebens, gegen welches das menschliche Dasein als ohnmächtig, hinfällig und endlich erscheint.

Aus der Gefolgschaft des Poseidon ist nur sehr Weniges und zwar in Bruchstücken erhalten, deren grösstes ein Fragment (die Beine) der Ino-Leukothea sein dürfte, an dessen wiederum meisterlicher Gewandung kleine Reste des neben der Göttin stehenden Knaben Melikertes noch erkennbar sind. Das ohne Frage bedeutendste Überbleibsel dieses Flügels des Westgiebels ist jedoch der in Athen befindliche, bis auf Kopf und Arme gut erhaltene Tors des knienden Flussgottes Ilissos. Leider sind von diesem interessanten Stücke Abgüsse noch nicht so verbreitet, dass ich mich auf die Autopsie der Fachgenossen berufen könnte, indem ich behaupte, dieser Tors kann nur einem Flussgotte angehören; aber schon eine gute Zeichnung, wie die in dem mehrfach angeführten Werke des Grafen Laborde, Le Parthénon, Taf. 6, Nr. 3, kann Jeden überzeugen, dass es sich hier um Formen handelt, die in ähnlicher charakteristischer Weichheit einzig und allein bei dem Kephisos wiederkehren, und um eine Stellung, welche, freilich in anderer Art als bei dem jenseitigen Flussgott, aber kaum weniger meisterhaft die Mühe der Erhebung vom Boden ausdrückt von dem doch keine Anstrengung auch diesen Jüngling jemals lösen wird. Von der Eckfigur neben ihm sind Reste im Giebel selbst zurückgeblieben, auf deren Be-

sprechung ich hier eben so wenig näher eingehe wie auf diejenige einiger sonstigen Fragmente, welche die aus dem besser Erhaltenen gewonnene Anschauung und Vorstellung von dieser höchsten plastischen Kunst weder zu alteriren noch zu steigern vermögen.

Überblicken wir daher jetzt, ehe wir uns zur Betrachtung der Metopen und des Frieses wenden, die Gestaltenfülle der Giebelgruppen noch einmal in Rücksicht auf die Eigenthümlichkeit des Stiles. Ich habe oben gesagt, dass wir an diesen Gruppen, obgleich sie erweislich nur auf Phidias' Werkstatt zurückzuführen sind, und nicht durchweg als Arbeiten von des Meisters eigener Hand gelten dürfen, am besten verstehn lernen können, was jenes Urteil der Alten über Phidias sagen wolle, er verbinde Grossheit und Präcision der Form, und es wird selbst nur den Zeichnungen gegenüber nicht vieler Worte bedürfen, um dies klar zu machen. Gross ist vor allen Dingen die Erfindung der gesammten Compositionen in ihrer reichen und doch so naturgemässen, den Forderungen der Architektur so ungezwungen angepassten Gliederung. Der Grundgedanke beider Gruppen ist so einfach, dass die Composition wie nothwendig und selbstverständlich erscheint, und doch, um nur von dem zu reden, was wir sicher wissen und beurteilen können, wie nahe lag für den Westgiebel in der Wahl eines nur wenig früheren Momentes die Gefahr der Unklarheit, wie bestimmt spricht dagegen der gewählte Augenblick die Intention des Künstlers und die Bedeutung des ganzen Vorgangs aus, sowie im anderen Giebel die ruhige Lagerung der Personen, bis zu denen die Botschaft des Olymps noch nicht gedrungen ist, den Gedanken, dass die Welt im alten Geleise dahinzog, als das Wunder geschah und als es der unvorbereiteten verkündet ward, augenfällig macht, aber grade dadurch der grossen Begebenheit der Athenegeburt den Charakter des Wunders verleiht. Ebenso einfach wie der Grundgedanke sind die Mittel seines Ausdrucks, ist namentlich zunächst die Wahl der Personen, in denen sich die Begebenheiten in ihren näheren und entfernteren Bezügen aussprechen; und doch, welche Kraft und Fülle des Gedankens liegt in der Wahl eben dieser Personen, die so völlig ausreichen, um darzustellen, was der Meister darstellen wollte. Gross ist aber auch die Erfindung im Einzelnen. So, dass im Westgiebel Athene unmittelbar nach ihrem Siege mit rascher Wendung ihrem Gespanne zueilt, das für sie ein Triumphwagen werden soll. „Es ist dies, um Welcker's schöne Worte zu gebrauchen, eine der Erfindungen, denen Jeder leicht selbst gewachsen zu sein glauben kann, weil sie so vollkommen natürlich sind, weil die Lösung der Aufgabe als die einzig mögliche gute erscheint, und welche zu machen es doch nicht weniger bedarf als das höchste Genie.“ Welch ein Gedanke ferner ist das, was der Ostgiebel ausspricht, dass bei der Geburt der neuen Gottheit, der Gottheit Athens, die Nacht hinabsinkt und ein neuer Tag beginnt, nicht ein irdischer Tag endlichen Daseins, sondern ein neuer Tag des göttlichen Weltregiments, der glorreich anhebt und gewaltig, wie die Rosse des Helios hervorbrechen aus den Fluthen, ein neuer Tag, der segnend über Attika aufgeht, dem die himmlischen Botinnen in fliegender Eile das Heil verkündigen. Welch ein Gedanke, wie erhaben, wie ergreifend noch für uns, denen die neugeborene Gottheit ein Märchen ist, und wie grossartig, wenn wir auf seinen Keim zurückgehn, auf die Schilderung physischer Vorgänge bei Athenes Geburt, wie sie die alte epische Poesie darbot. Auch hier mögen wir erkennen, wie Phidias'

Kunst der bestehenden Religion ein neues Moment hinzufügt; wie sie die überlieferte Sage durchgeistigt. Aber nicht allein dem Gedankeninhalt im Ganzen und Einzelnen nach sind diese Compositionen gross und erhaben, sie sind es auch in der Verkörperung dieses Gedankeninhalts, in den Stellungen und den Formen der einzelnen Gruppen und Figuren. Wende man die Blicke auf die höchst bewegten Streitenden, Poseidon und Athene im Westgiebel, auf die eilenden Botinnen, auf die behaglich gelagerten Göttinnen, auf die nur theilweise darstellbare Figur des Helios im Ostgiebel, wo in alter und neuer Kunst wäre mehr Schwung, mehr glühendes Leben, wo zugleich mehr Natürlichkeit und Einfachheit, wo mehr Adel als in den Stellungen und Bewegungen dieser Gestalten! Man lasse die Blicke über die Formen dieser Statuen gleiten, welche wir im Vorhergehenden im Einzelnen zu schildern und zu würdigen versucht haben; vergebens wird man nach anderen Worten suchen, um den empfangenen Eindruck zu bezeichnen, als die Worte gross, erhaben, gewaltig. Und nun die andere Seite; welch eine Ausführung und Durchführung, welch eine Sorgfalt und Schärfe in diesen Bewegungen, in diesen Stellungen, in diesen Contrasten der Bewegung und Ruhe, des Nackten und der Bekleidung, in der Mannigfaltigkeit dieser gegeneinander spielenden Linienfolge, die dennoch nirgend in Conflict geräth, sondern in eine erhabene Harmonie zusammenklingt, wie ein vielstimmig daherbrausender Orchestersatz. Nirgend genügte es dem Meister seine erhabenen Gedanken in grossen Zügen wie skizzirend hinzuwerfen, überall verband sich mit der genialen Conception ein eiserner Fleiss, eine unermüdliche Sorgfalt. Und dies Alles in Statuen, welche hoch über den ragenden Säulen, fern dem prüfenden Blicke aufgestellt waren, dies Alles an jeder Stelle dieser Werke, in jeder Einzelheit der ganzen ausgedehnten Compositionen, an der Vorderseite der Statue wie an ihrer Hinterseite, die den Betrachtern entzogen war, so lange die Gebilde an ihrem Orte sich befanden, und die erst jetzt den Gegenstand der Bewunderung der Künstler und Kenner ausmacht. Dies sind Ausrufungen der Bewunderung, wohl! wir haben im Vorhergehenden versucht, mit kritischem Blick diese Schöpfungen zu zergliedern und zu würdigen; wir versetzen uns jetzt im Geiste vor dieselben, wie sie prangend dastehn in dem ersten grossen Saal der griechischen Sculpturen im britischen Museum; und wer von unsern Lesern das Glück hatte, wie wir, auf dieser heiligen Stätte zu stehn, der wird mit uns sagen: nach allem Betrachten und Prüfen, nach allem Erwägen und Kritisiren bleibt Nichts übrig, als das Herz weit zu machen für das Gefühl des Staunens und der unbedingten Bewunderung.

2. Die Metopen des äusseren Frieses.

Wenn wir, geleitet durch Pausanias' kurze Angabe und aufgeklärt durch die Forschungen geistreicher Männer in Bezug auf die erhaltenen Reste behaupten dürfen, den Inhalt und die Composition der beiden Giebelgruppen im Wesentlichen zu verstehn, wenn wir ferner gegenüber dem Vielen, welches vom Friese der Cella erhalten ist, hoffen dürfen, zu einer sicheren und durchschlagenden Erklärung seines Gegenstandes zu gelangen, so werden wir für die Metopenreihe des äusseren Frieses schwerlich glauben dürfen, jemals Ähnliches zu erreichen, jemals festzustellen, welcher Grundgedanke den Meister in der Combination dieser ausgedehnten Folge einzelner Compositionen leitete, ja es wird die Pflicht einer unbefangenen

Forschung sein, Annahmen, welche über den Inhalt und Zusammenhang dieser Reliefe aufgestellt sind, und die, gleichwie bewiesen oder gesichert, wiederholt werden[53]), als unerweislich, ja mehr als das, als unwahrscheinlich aufzugeben oder zu bekämpfen, ohne deswegen zu jener übereilt extremen Ansicht sich zu bekennen, es sei überhaupt kein Grundgedanke und keine Ordnung vorhanden, sondern die Metopenplatten seien eingesetzt worden, wie sie grade fertig waren[54]). Denn einerseits fehlt uns jede litterarische Überlieferung, jede, auch nur die flüchtigste Erwähnung der Parthenonmetopen aus dem Alterthum, andererseits ist, wie aus der unten in einer Anmerkung*) gegebenen genauen Zusammenstellung hervorgeht, des Erhaltenen oder

*) Anmerkung. Bestand der Reste der Parthenonmetopen. Das Hauptwerk ist: Bröndstedt's Reisen in Griechenland 2. Band; wichtige Notizen giebt Leake in seiner Topographie von Athen, Anhang 16, p. 400 (der Übers. v. Baiter u. Sauppe) und Stephani im N. Rh. Mus. 4, S. 11—15.

Der Metopenplatten waren im Ganzen 92, nämlich je 14 an der Ost- und Westfront, je 32 an der südlichen und nördlichen Langseite, die wir, von der westlichen Ecke der Südseite anfangend, mit Nr. 1—92 bezeichnen. Von diesen 92 Metopenplatten befinden sich noch an Ort und Stelle am Tempel: an der Südseite Nr. 1, an der Ostfront Nr. 33—46, an der Nordseite Nr. 47—49 und 70—77, an der Westfront endlich Nr. 80—92, im Ganzen 39 Tafeln. In Athen ausserdem, 1833 im Mai gefunden, von der Südseite eine Metope, Ross A. Aufss. S. 8, Stephani, S. 11. Im britischen Museum befinden sich ausser einigen unbedeutenden Fragmenten von der Südseite Nr. 2—9 und Nr. 26—32, von der Nordseite Nr. 78 (die Eckmetope gegen die Westfront), von der Westseite Nr. 79 (die Eckmetope gegen die Nordseite), im Ganzen 17 Platten; im Louvre ist von der Südseite Nr. 10, erhalten sind demnach im Original 57, dazu kommen in Carreys Zeichnungen von der Südseite Nr. 11—25, also alle hier fehlenden, einschliesslich der 1833 aufgefundenen; von der Nordseite sind 10 der in der Mitte fehlenden Metopen in Zeichnungen einer unbekannten Hand, die im Cabinet des estampes in Paris bewahrt werden, und zwar eine dieser zehn Metopen in einer doppelten Skizze erhalten, deren zweite von Stuart herrührt; beide sind abgebildet bei Bröndstedt a. a. O., S. 279 A und B. — Es fehlen also gänzlich 18 Metopenplatten. — Von den sei es im Original, sei es in Zeichnungen uns überlieferten 74 Metopenplatten ist die geringste Zahl der Reliefe völlig oder fast völlig erh lten, die meisten Reliefe sind arg, viele bis zur vollkommenen Unkenntlichkeit, nicht wenige bis auf Reste oder Spuren der Figuren verstümmelt, wie die folgende Übersicht zeigen mag, zu der ich bemerken muss, dass ich hier meine Zweifel gegen die Deutungen Bröndstedt's nicht begründen kann, dass ich aber nach genauer Erwägung kaum eine derselben, sinnreich erfunden wie sie sein mögen, für wirklich begründet, oder aus den Darstellungen begründbar halten kann.

Auf der Südseite enthalten Nr. 1 - 10 (Orig.) und Nr. 11—12 (Carrey) Kentaurenkämpfe; Nr 13—21 (Carrey) gemischte Gegenstände, welche Bröndstedt aus attischen Mythen und Culten so erklärt: Nr. 13. Demeter und Triptolemos, Nr. 14. Pandora und Epimetheus, Nr. 15. Erichthonios als der erste Wagenlenker und Rossebändiger, Nr. 16. Erechtheus' und Eumolpos' Kampf, Nr. 17. Erichthonios und eine Priesterin, Nr. 18. Die Töchter des Kekrops, Nr. 19. Themis und Pandrosos, Nr. 20. Processionsfrauen mit den heiligen Gesetzbüchern, Nr. 21. Wöchnerin und Priesterin am taurischen Holzbilde. Dann folgen wieder Nr. 22—25 (Carrey) und Nr. 26—32 (Orig.) Kentaurenkämpfe.

Auf der Ostfront sind, wie bemerkt, die Platten noch alle am Platze, aber von den Reliefen sind ganz zerstört Nr. 35, 40, 41, 45; von den übrigen zehn lassen absolut keine Deutung mehr zu, weil sie der Art verstümmelt sind, dass man nicht einmal die Handlung oder die Figuren erkennen kann, Nr. 36, 37 und 43; erkennbar sind bei Nr. 33: Reste zweier kämpfenden Männer, von denen der eine auf den Knien liegt, Nr. 34 nach Leake Herakles unter Iolaos' Beistand die Hydra bekämpfend, während Stephani nur noch einen Schlangenkopf erkannte, Nr. 38 Männerkampf, der eine Kämpfer angreifend, der andere, ähnlich wie in Nr. 33 auf das Knie gestürzt, Nr. 39. bäumendes Pferd und Reste einer, wie es scheint, weiblichen Gewandfigur, nach Leake Athene und Pegasos, was Stephani unter der Bemerkung, dass von Flügeln am Pferde Nichts zu

auch nur in erkennbarer Gestalt auf uns Gekommenen so wenig, dass uns jede sichere Basis der Beurteilung und Vermuthung abgeht. Es bleibt uns also Nichts übrig, als die im Original oder in Zeichnungen auf uns gekommenen Platten ihrem Inhalte nach einzeln zu betrachten und erstere ihrem Stile nach zu würdigen, denn Careys Zeichnungen können, ausser zu einer Forschung über den Inhalt, höchstens noch als Grundlage eines Urteils über die Composition in ihren allgemeinen Zügen dienen, reichen aber zur Vergegenwärtigung des Stiles als sehr flüchtige und selbst ungenaue Skizzen in keiner Weise aus. Demnach sind wir auf die Metopenplatten der Südseite, welche Scenen der Kentauromachie darbieten, beschränkt. Die Platten sind 1,28 m hoch und 1,21 m breit, ihr Hochrelief springt sehr kräftig, über 10" vor, und lässt die Figuren mit dem grössten Theil ihres Körpers vom Grunde völlig gelöst erscheinen. Die überwiegende Mehrzahl der Reliefe stellt Scenen des Kampfes zwischen einem meistens jugendlichen Griechen und einem älteren, bärtigen Kentauren dar, und zwar so, dass bald der Kampf unentschieden, bald der Sieg auf der einen oder der anderen Seite ist; nur einzelne Platten zeigen Kentauren, welche jugendliche Weiber rauben oder hinwegzuschleppen suchen, und diese setzen die Darstellungen

---

entdecken sei, für zweifelhaft erklärt, Nr. 42. zwei bäumende Pferde und eine langgewandete Figur. Nr. 46. ebenfalls zwei bäumende Pferde; den Wagen mit Fischen neben den Rädern, den Leake annimmt, bezweifelt Stephani. Hiernach bleibt nur die eine Metope Nr. 44 mit einer sicher erkennbaren Gruppe übrig, sie stellt Athene im Kampfe gegen einen Mann andringend vor, also, wenigstens sehr wahrscheinlich, eine Scene der Gigantomachie, aus der aber auf gleichen Inhalt der übrigen Metopen dieser Seite zu schliessen mindestens höchst gewagt ist.

Von den Metopen der Nordseite fehlen ganz achtzehn Stück, Nr. 50—67, zwei, etwa Nr. 68 und 69 sind herabgestürzt und zerstört wiedergefunden; von ihnen stellt die eine wahrscheinlich einen Kampf zwischen Athene und einem vor ihr weichenden Helden oder Giganten dar, während die andere nur noch die Reste eines eilenden Pferdes, eines ebenso eilenden Mannes und unförmliche Rudera eines am Boden liegenden Besiegten erkennen lässt. Von den übrigen zwölf noch an Ort und Stelle befindlichen Platten sind die Reliefe von Nr. 48, 49, 70, 72, 76, 77 bis zu völliger Unkenntlichkeit zerstört; erkennbar, wenigstens theilweise, sind die Gegenstände von Nr. 47: Pferde und Wagen, Nr. 71: zwei Frauen vor einem Altar oder einer Statuenbasis, Nr. 73 und 74 fast gleich: ein nackter Mann und eine bekleidete Frau, welche in Nr. 74 den linken Arm gegen den von ihr abgewendeten, beschildeten Mann ausstreckt, Nr. 78 (in London) relativ gut erhalten: eine reich gewandete Frau auf einem Felsen sitzend und eine leichter bekleidete vor ihr stehend; da Köpfe und Arme fehlen, ist jede Deutung unmöglich. Dass in den Metopen dieser Nordseite unter Anderem der Amazonenkampf dargestellt war, ist aus Nr. 73 und 74 doch kaum zu schliessen, und was sie sonst enthielten durchaus unnachweisbar.

Die Metopen der Westseite sind mit Ausnahme der ersten (Nr. 79) in London befindlichen noch am Orte; gänzlich zerstört aber sind die Reliefe von Nr. 82, 83, 84 (kleine Reste eines Knienden), 85, 86 (Spuren eines Reiters und Fusskämpfers), 88, 90; mehr oder weniger erkennbar sind die Gegenstände von Nr. 79 (London): nackter Reiter auf eilendem Pferde, dessen Kopf und Beine sehr zerstört sind, Nr. 80: Kampf zweier nackten Männer zu Fuss, von denen der eine beschildet ist, Nr. 81: ähnlich wie Nr. 79, Reiter auf eilendem Pferde, am Boden in der Ecke Rudera eines Besiegten, Nr. 87: ganz ähnlich, der Besiegte am Boden besser erhalten, Nr. 89: wiederum ganz ähnlich, nur ist der Reiter nicht mehr erkennbar, Nr. 91: abermals derselbe Gegenstand mit geringen Variationen der Composition und Erhaltung, Nr. 92 endlich: Zweikampf zu Fuss, der eine Kämpfer kniet besiegt am Boden. Mit welchem Rechte angenommen worden, diese Darstellungen enthalten historische Gegenstände (welche denn?), mögen die Leser selbst entscheiden; auch die Behauptung, es wechseln Kämpfe zu Fuss und zu Ross ab, ist gegenüber dem Erkennbaren sehr zweifelhaft.

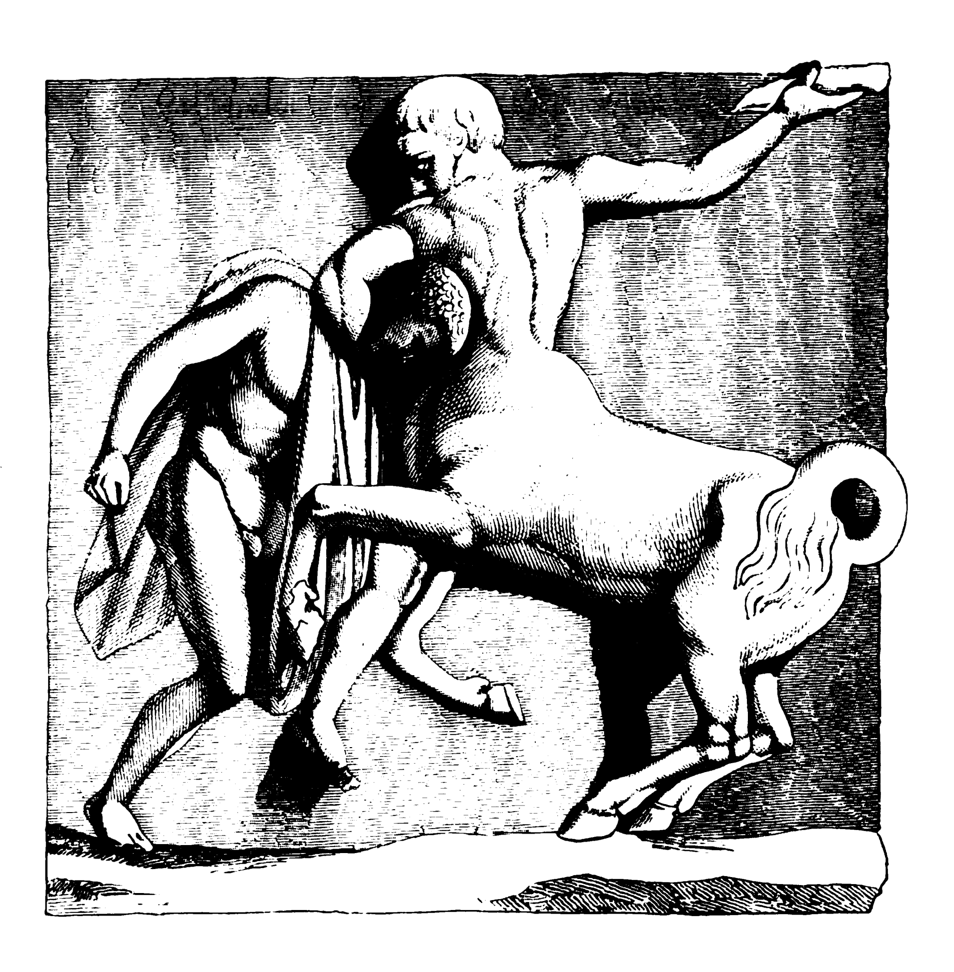


Fig. 4



ı **vom Parthenon.**

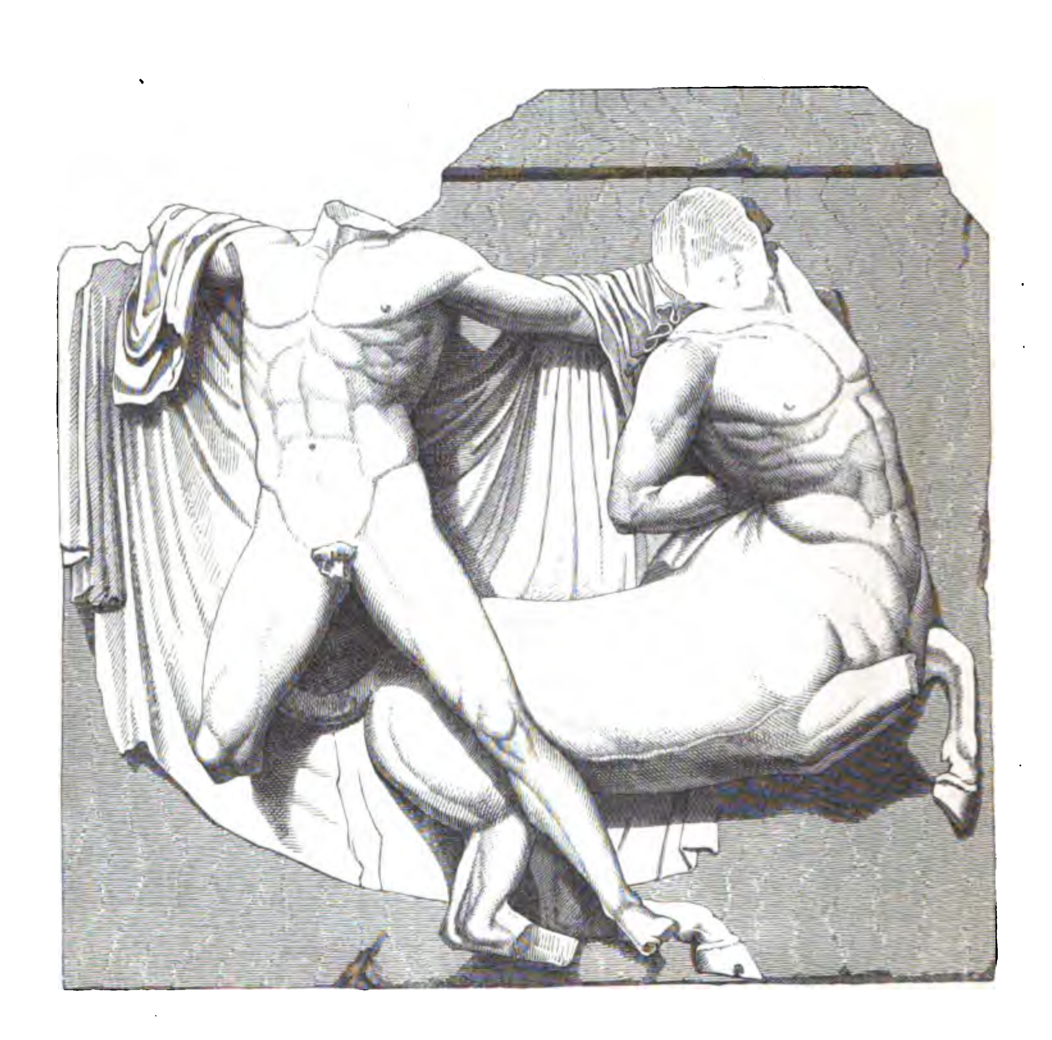
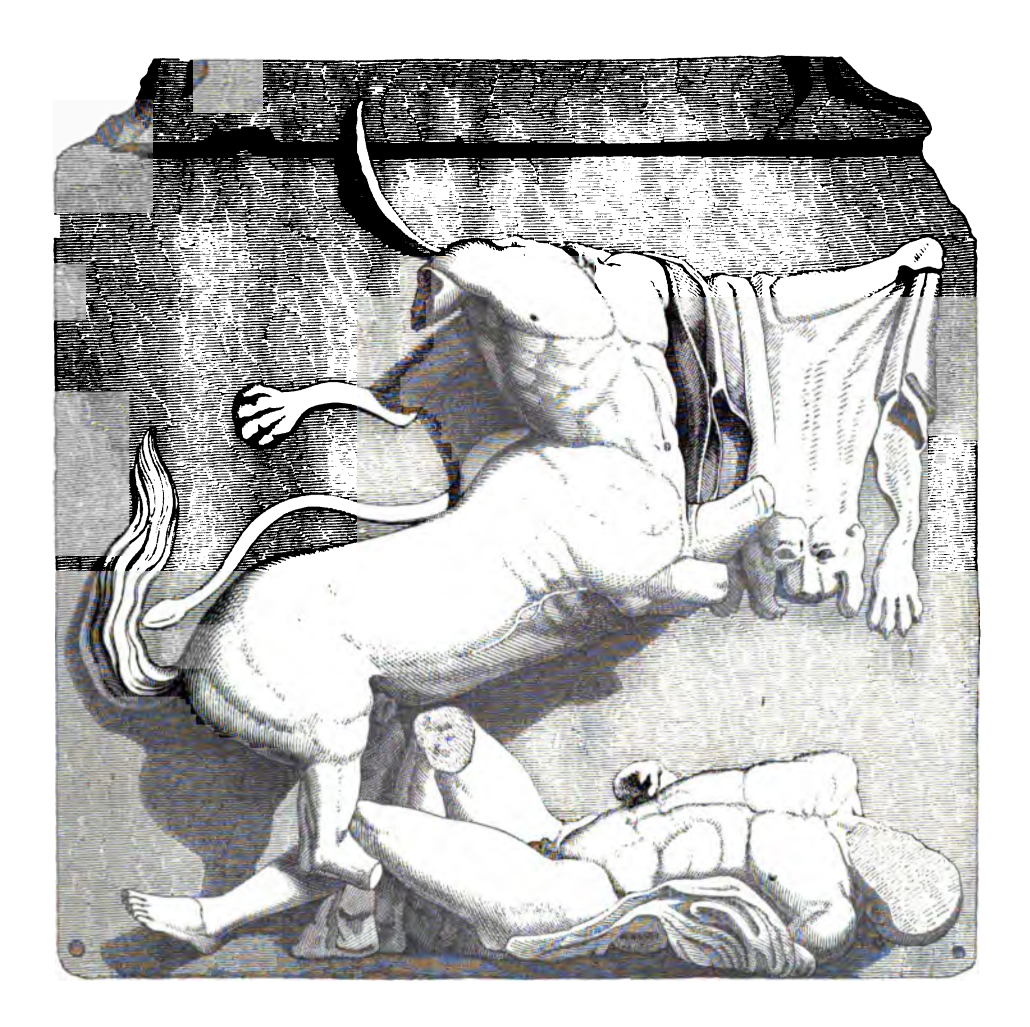


Fig. 47ᵃ.



vom Parthenon.

in bestimmten Bezug zu dem beliebten attischen Nationalsujet, dem Kampf der Kentauren und Lapithen unter Theseus' Beistande auf der Hochzeit des Peirithoos, ohne dass wir jedoch weder die für diese Begebenheit charakteristischen Hauptscenen, wie z. B. Käneus' Zerschmetterung unter Steinblöcken, noch auch die Vorkämpfer auf Seiten der Griechen und Lapithen, Theseus und Peirithoos, wie im Friese des Theseion oder des Tempels von Phigalia nachzuweisen vermöchten. Wir geben unsern Lesern auf den beiliegenden Tafeln (Fig. 47 a und b) vier der vorzüglichsten Metopen als Proben und wollen, ehe wir eine Charakterisirung und Würdigung des Künstlerischen versuchen, die Compositionen der erhaltenen, also sicher zu beurteilenden Platten der Kentauromachie etwas näher in's Auge fassen[55]).

Die erste Metope (Fig. 47 a links) zeigt uns einen unentschiedenen Kampf im Stadium der höchsten Anstrengung beider Gegner. Der Kentaur hat den griechischen Jüngling mit dem linken Arm um den Hals umschlungen und würgt ihn, während er zugleich in der Rechten eine jetzt fehlende Waffe, wahrscheinlich einen Baumast gewaltig ausholend gegen ihn schwingt. Gleichzeitig aber holt der Grieche oder Lapith, der aus seiner peinlichen Lage sich durch Anstemmung des linken Beines gegen den Bug des Kentauren zu befreien sucht, mit einem jetzt ebenfalls fehlenden, aus Bronze eingefügt gewesenen Schwerte zum kräftigen Stosse auf den Leib des Gegners aus. Die leichte Chlamys des Griechen hangt über seinen Rücken und zwischen beiden Kämpfern in einfachem Faltenwurf herab, und vergegenwärtigt in ihrer verhältnissmässig geringen Bewegung sehr wohl den Moment, wo die Kräfte der Gegner im Ringkampf sich balanciren.

In der zweiten Metope erscheint der Grieche siegreich. Er hat seinen Gegner der Art zu Boden geworfen, dass dieser mit den vorderen Pferdebeinen kniet. Der Grieche hält ihn in dieser Stellung gebändigt, indem er sich mit dem linken Bein auf seinen Pferderücken geschwungen hat und sich mit dem Knie scharf in seine Weiche stemmt, während er ihm den linken Arm um den Hals geschlungen hat, ihn mit der Hand im Barte packt, und mit dem rechten, leider fehlenden Arm zum tödtlichen Streiche ausholt, den zu vermeiden und den Feind von seinem Rücken herabzuwerfen der Kentaur sich vergeblich abringt. Sein stark verstümmeltes rauhbärtiges Gesicht lässt den Ausdruck grosser Aufregung und heftigen Schmerzes erkennen, der Kopf des Griechen fehlt leider so gut wie der Fuss seines in kräftigster und lebendigster Weise gegen den Boden gestemmten rechten Beines. Ein einfach gefalteter Mantel hangt über den linken Arm des Griechen und wird hinter ihm wieder sichtbar. Überlegen erscheint auch der Grieche der dritten Metope, welcher seinen zur Flucht gewandten Gegner mit der Rechten im Haar gefasst hat, während er mit einem Bein auf dessen Hintertheil kniet, in der linken Hand seine Waffe zum Streiche bereit haltend, und der Kentaur ihn mit dem zurückgewandten linken Arm von seinem Rücken herabzudrücken strebt. Ein weiter Mantel hangt über die Schultern des Griechen herab, und des Kentauren linker Arm ist mit einem Thierfell umwunden. Beide Köpfe fehlen jetzt, der des Kentauren war noch zu Carreys Zeit gut erhalten.

Im Gegensatze zur vorigen Metope zeigt uns die vierte den Kentauren im entschiedenen Vortheil über seinen menschlichen Gegner, den er rücklings über den Haufen gerannt hat und mit einem hoch in beiden Händen erhobenen schweren Gegenstande, der wie ein grosses Gefäss erscheint, zu zerschmettern droht. Der

Grieche, mit der rechten Hand hinterwärts auf den Boden gestützt, erhebt mit der linken seinen runden Schild zu ungenügender Abwehr gegen den Wurf des Kentauren.

Auch in der fünften Metope ist der Kentaur im Vortheil, sein Gegner, ein, wenn man nach Carreys Zeichnung, in der allein diese Figur erhalten ist, urteilen darf, besonders schlank und fein gebildeter Jüngling, weicht vor ihm mit lebhaftem Schritte zurück, der Kentaur aber hat ihn dahersprengend ereilt, mit der linken Hand im Haar ergriffen, und holt mit der, leider fehlenden, rechten zu einem grossen Streiche weit nach hinten aus. Der Grieche sucht sich vergeblich zu befreien, indem er mit der Linken die Hand des Kentauren aus seinem Haar loszumachen strebt. Denn so muss man des Raumes wegen den fehlenden Arm ergänzen.

Viel ruhiger, aber doch verwandt gruppirt zeigt die sechste Metope einen unentschiedenen Kampf, in welchem der Kentaur seinen Gegner mit der Linken um die Schultern umschlungen festhält und mit der Rechten zum Schlage nach hinten ausholt. Der Grieche wehrt mehr ab, als er sich eigentlich vertheidigt. Sein breites Gewand gleitet ihm von der linken Schulter und bildet in reichen Falten einen Hintergrund des Körpers.

Äusserst lebendig ist dagegen wieder die siebente Metope, welche den Griechen im Vortheil zeigt. Derselbe ist seinem Feinde mit kühnem Schritte rasch entgegen gegangen, hat ihn an der Gurgel gepackt, und würgt ihn mit nerviger Hand, während er mit der anderen von unten her zum tödtlichen Stoss mit dem Schwerte gegen den Bug des Kentauren ausholt, welcher, der würgenden Hand des Gegners zu entrinnen sich hoch emporbäumt. Eine weite Chlamys hangt über den linken Arm und flattert hinter dem Rücken des Griechen, ein Thierfell umschlingt die Arme des Kentauren und hangt, mannigfaltig bewegt, auf seinen Rücken herab.

Die achte Metope ist der vierten in Inhalt und Composition sehr nahe verwandt, ohne jedoch eine Wiederholung zu sein. Auch hier ist der Grieche rücklings niedergeworfen und wird, wie wir aus Carreys Zeichnungen wissen, denn jetzt fehlt alles Beiwerk, vom Kentauren mit einem hocherhobenen schweren Gefäss bedroht.

Dem Gegenstande nach ist auch die folgende neunte Metope verwandt, nicht aber in der Composition; auch dies Relief zeigt den Kentauren seinem Feind überlegen, den er rückwärts auf ein grosses Gefäss niedergeworfen und am Bein ergriffen hat, um ihn vollends zu Boden zu ringen; der Grieche aber hält sich mit der Linken an der Schulter des Gegners fest, während er mit der Rechten wahrscheinlich nach einem Stützpunkte hinter sich griff. Ein weites Gewand hangt von seinem linken Arm herab, ein Thierfell über den Rücken des Kentauren.

Die zehnte, jetzt in Paris befindliche Metope, ist nebst einer in London befindlichen (unten Nr. 29) von den erhaltenen die einzige, welche uns eine Scene des Weiberraubes der Kentauren vorführt, hat aber vor der londoner eine weit bessere Erhaltung voraus. Der langbärtige Kentaur hat das schöne und reichgewandete fliehende Weib dahersprengend eingeholt und fasst sie um den Leib und am rechten Handgelenk, bemüht, sie zurückzuhalten, ohne sie zu verletzen. Sie ringt, sich loszumachen, wobei ihr das Gewand von der linken Schulter und Brust geglitten ist, während auch das linke Bein aus den reichen Falten der Gewandung eben so natürlich wie in anmuthiger Mannigfaltigkeit hervortritt.

Ehe wir einen Blick auf die in den Skizzen Carreys uns bewahrten Kentaurenmetopen (Nr. 11, 12, 22, 23, 24, 25) werfen, fahren wir in der Betrachtung der noch übrigen im Original erhaltenen fort.

Die sechsundzwanzigste Metope stellt einen unentschiedenen Kampf dar; der Kentaur will mit einer in beiden Händen geschwungenen Waffe einen schweren Schlag auf seinen Gegner führen, wird aber von diesem gehemmt, indem der Grieche seinen linken Arm ergreift, den linken Fuss gegen den Bug des ansprengenden Rossmenschen stemmt und in der, jetzt fehlenden, Rechten das Schwert zum Stosse bereit hält.

Die beiden folgenden Metopen, vielleicht die vorzüglichsten der ganzen Reihe, giebt unsere zweite Tafel (Fig. 47 b). Die siebenundzwanzigste zeigt einen Kentauren, den sein Gegner im Rücken verwundet hat und der mit der Rechten nach seiner Wunde greift, während er mit der Linken die Hand des Feindes aus seinem Haar loszumachen strebt. Der Grieche, den linken Fuss fest gegen einen Stein gestemmt, sucht seinen Gegner zurückzureissen, etwa so wie man ein bäumendes Pferd bändigt; dass er die rechte Hand zu einem neuen Streiche bereit halte, scheint mir aus verschiedenen Gründen, namentlich auch wegen der Art, wie der Mantel den rechten Arm einhüllt, nicht glaublich, vielmehr möchte an eine Bändigung und Gefangennahme des verwundeten Rossmenschen zu denken sein.

Noch weit klarer und in der That köstlich erfunden ist die durchaus classische achtundzwanzigste Metope. Hier ist kein Kampf mehr, der Kentaur hat seinen Feind zu Boden gestreckt und sprengt in wilder Freude triumphirend über die Leiche dahin. Obgleich der Kopf, der eigentliche Träger des seelischen Ausdrucks fehlt, und der rechte Arm ebenfalls weggebrochen ist, können wir doch über den Siegesübermuth des Kentauren nicht einen Augenblick zweifeln, er spricht aus der ganzen Haltung, fast möchte ich sagen aus jedem Muskel, und spiegelt sich mit sprechender Deutlichkeit in dem energisch und wild bewegten Schweife.

Auf der neunundzwanzigsten Metope (Fig. 47 a, rechts) trägt ein mässig galoppirender Kentaur eine reichgewandete Frau davon, die er mit dem linken Arm um den Leib umschlungen und vom Boden erhoben hat, und deren rechten Arm er um seinen Nacken zu legen bemüht ist.

Die dreissigste Metope zeigt einen von seinem Gegner niedergeworfenen, im Haar gefassten und mit einem Streiche bedrohten Griechen, welcher diesem Streiche rasch und gewandt begegnet, indem er dem Kentauren sein Schwert oder vielmehr eine kürzere, dolchartige Waffe in die Brust bohrt.

Die einunddreissigste und zweiunddreissigste Metope endlich sind einander in der Composition sehr ähnlich, und zeigen beide einen unentschiedenen Kampf, bei welchem auf der ersten Platte beide Gegner einander zu würgen streben und der Kentaur sich emporbäumt, während auf der zweiten Platte das specielle Motiv des Kampfes nicht durchaus deutlich, der Kentaur aber in ruhiger Stellung ist.

Fügen wir nun dieser Übersicht noch mit ein paar Worten den Inhalt der von Carrey uns überlieferten Reliefe bei[56]), so bietet uns die elfte Metope einen unentschiedenen, aber für den Griechen doch wohl günstigeren Kampf, denn dieser scheint dem Kentauren, der hoch aufbäumt, des Gegners Schild wegzudrängen strebt und zu einem Schlage ausholt, das Schwert von unten in den Pferdeleib zu bohren. Die folgende zwölfte Metope zeigt den Raub eines sich lebhaft sträubenden Weibes, auch die

zweiundzwanzigste Metope hat die Entführung eines schönen Weibes zum Gegenstande, und zwar in einer dem zehnten Relief verwandten, nur viel ruhigeren Composition; die dreiundzwanzigste zeigt einen unentschiedenen Kampf über einem umgestürtzten grossen Gefässe; auf der vierundzwanzigsten hat der Grieche den Kentauren mit dem Hintertheil auf den Boden gedrückt, stemmt seinen Fuss auf denselben, packt den Gegner im Haar und holt zum tödtlichen Streiche gegen ihn aus. Die fünfundzwanzigste Metope endlich zeigt wiederum einen Kentauren, der ein Weib rauben will. Die Composition ist mit der der zehnten Metope nahe verwandt, und unterscheidet sich von derselben wesentlich nur durch Entfaltung eines weiten Mantels von Seiten des Weibes.

Die im Cabinet des estampes in Paris aufbewahrten zehn Skizzen von Kentaurenmetopen der Nordseite sind zu roh und unzuverlässig, um hier in den Kreis unserer Betrachtungen gezogen zu werden, ebenso möchte ich auf den Rest der Carrey'schen Zeichnungen kein Urteil über Composition und Stil gründen, und endlich sind die Fragmente der übrigen Reliefe schwerlich im Stande dasjenige Urteil, welches wir aus den wohlerhaltenen Metopen der Südseite schöpfen können, wesentlich zu alteriren; von den beiden in London befindlichen kann ich aus eigener Anschauung berichten, dass die Metope Nr. 79 einen Streiter in mässiger, aber lebendiger Bewegung zeigt, während die siebenundachtzigste Metope eine auf einem Felsen sitzende und eine vor ihr stehende Frau darstellt, von denen die erstere sich durch schöne und reiche Gewandmotive auszeichnet.

Wenn wir nun die Reihe der Metopen, wie wir sie im Einzelnen kennen gelernt haben, wie sie der zweite Elgin'sche Saal des britischen Museums oder noch vollständiger die Bröndstedt'schen Tafeln vereinigen, in ihrer Folge überblicken, und im Bestreben unser künstlerisches Urteil über dieselben zu fixiren, unsere Aufmerksamkeit zuvörderst der Erfindung der Compositionen zuwenden, so werden wir allerdings einen beträchtlichen Reichthum und eine kräftige Frische in der Erfindung willig anerkennen, ohne jedoch zu übersehn, dass wir nicht gar zu selten auf Wiederholungen und Ähnlichkeiten der Motive stossen. So bieten die vierte und achte Metope nur mässige Variationen derselben Composition, und die dreissigste ist nicht eben sehr verschieden; Ähnliches gilt besonders von der ein- und zweiunddreissigsten Metope, Ähnliches wiederum von der fünften und sechsten, von der zehnten, zweiundzwanzigsten und zwölften. Wie in diesen Beispielen die ganzen Compositionen, kehren noch ungleich häufiger einzelne Bewegungen in auffallender Weise wieder, so besonders das fast stereotype Ausholen zum Schlage nach hinten (vgl. Nr. 1, 2, 5, 6, 11, 30, 31, 32), das Packen des Gegners im Haar, die Vorbereitung zum Stosse mit dem Schwert von unten u. A. Es ist diese Thatsache allerdings aus der Gleichartigkeit des darzustellenden Gegenstandes leicht zu begreifen und ebenfalls leicht zu entschuldigen, und es liegt mir fern, aus derselben die Anklage einer Armuth der Motive oder einer Dürftigkeit der Erfindung abzuleiten; dennoch aber darf nicht verschwiegen werden, dass, um einen gleichartigen Gegenstand zu vergleichen, die Kentauromachie des Frieses von Phigalia eine ungleich grössere Fülle der Motive bietet, und dass, um bei demselben Tempel stehn zu bleiben, die Art, wie der Reiterzug des Cellafrieses behandelt ist, uns zeigen mag, in welcher unerschöpflichen Mannigfaltigkeit sich ein in sich gleichartiger Gegenstand behandeln lässt. Aber nicht allein in Be-

zug auf diesen Mangel an Mannigfaltigkeit gegenüber den höchsten Anforderungen unterliegen die Compositionen einem leisen Tadel, ähnlich demjenigen, den wir über die Kentauromachie im Friese des Theseion aussprechen mussten, sondern auch je für sich betrachtet stehn nicht alle Erfindungen auf gleicher Höhe. Während allerdings die meisten Gruppen durch das frischeste Leben und die schwungvollste Bewegung sich auszeichnen, kann man andere von einer gewissen Mattheit, um nicht zu sagen Steifheit, nicht freisprechen, so namentlich die beiden Reliefe Nr. 31 u. 32, von denen an bis zu den Metopen 1, 2, 10, 9, 5, 7, 27 und ganz besonders 28 eine beträchtliche Steigerung in der Erfindung unverkennbar ist. Sind wir so auf Differenzen aufmerksam geworden, so werden wir dieselben sehr bald auch in der Raumerfüllung wie in der Formgebung und in der Ausführung, und endlich auch in der Art nicht verkennen, wie die Gewandungen behandelt sind. In Bezug auf die Raumerfüllung z. B. zeichnen sich Nr. 27 und 28 (Fig. 47 b), ferner Nr. 2, 3, 5, 24 fühlbar vor Nr. 1, 9, 10, 12, 22, 31 und 32 aus; was die Formgebung anlangt, so ist namentlich die ungleiche Behandlung der Kentauren hervorzuheben, von denen einige, wie namentlich in Nr. 17 und 18, aber auch 2, 5, 6 die Mischung der beiden Körper, des menschlichen und des thierischen, die feinen Übergänge der einen Formenreihe in die andere in der bewunderungswürdigsten Weise darstellen, während andere, wie besonders die Kentauren in Nr. 1, 10, 12, 24 (letztere beiden allerdings nur von Carrey überliefert), 31 und 32 an einer leisen Unbehilflichkeit in der Verschmelzung der Formen leiden, und in Folge dessen nicht den Eindruck des Organischen und Naturwahren machen. Die Gewänder endlich sind bald mit grosser Bescheidenheit, bald sehr breit behandelt, ordnen sich in einigen Gruppen durchaus den Bewegungen der Körper unter und dienen zu deren Verdeutlichung, während sie in anderen Compositionen mehr selbständig, ja nicht ganz ohne ein Streben nach eigenthümlichem Effect gearbeitet sind, so namentlich in der so schönen siebenundzwanzigsten Metope, aber auch in der 26., 10., 6. und, wenn wir Carreys, in Bezug auf die Gewandungen, die er häufig ganz übersah, allerdings besonders unzuverlässigen Zeichnungen trauen dürfen, in der 11. und 25.

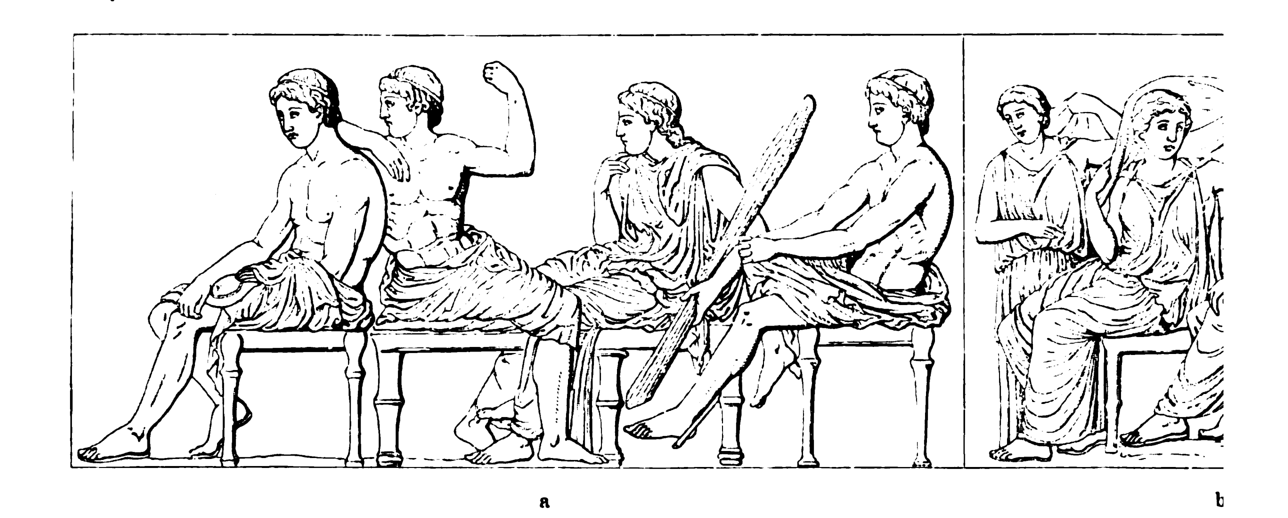
Wenn wir nun endlich auf die von Carrey allein überlieferten Metopen einen vergleichenden Blick werfen, so werden wir die aus den gemusterten Originalen empfangenen Eindrücke wesentlich bestätigt finden, ja ich wage die Vermuthung auszusprechen, dass, wenn diese Platten selbst noch erhalten wären, sie unser artistisches Urteil über die Gesammtheit der Parthenonmetopen eher noch etwas herab- als hinaufstimmen würden. Und deshalb kann ich schliesslich mich der Annahme nicht erwehren, dass, mag Phidias den Inhalt des Metopenfrieses angegeben, die Combination und Reihenfolge der Reliefe geordnet haben, er grade diesem Theile des plastischen Schmuckes des Parthenon am fernsten gestanden haben wird, und dass wir in den Metopen die Compositionen und Arbeiten verschiedener Künstler aus der grossen Zahl der Schüler des Phidias und der ihm untergeordneten Bildner erkennen dürfen. Ja ich will nicht verschweigen, dass ich an den Originalen auch in der Ausführung verschiedene Hände wahrzunehmen geglaubt habe, obgleich ich nicht im Stande war, über diesen Punkt, über den gar zu oft leichtsinniger Weise abgesprochen wird, zur Gewissheit zu gelangen.

3. Der Fries der Cella.

Wenn ich es gewagt habe, gegen die bisher allgemein angenommene Ansicht Phidias die Urheberschaft des Metopenfrieses abzusprechen, so glaube ich dagegen den jetzt zu betrachtenden Fries der Cella mit aller Bestimmtheit als eine Erfindung des Meisters selbst ansprechen, ja, mehr als das, annehmen zu dürfen, dass, wenn nicht das ganze Modell, so doch grosse Theile desselben auf seine eigene Hand zurückgehn. Denn nicht allein erscheint der Fries in seiner Gesammtheit des grössten Künstlers durchaus würdig, sondern er steht als Kunstwerk an Genialität und Reichthum der Erfindung, an Harmonie der Composition, an Schönheit der Formgebung so hoch, so unvergleichlich da, dass man sich gleichsam gezwungen sieht, dies einzige Kunstwerk auf die höchste Instanz künstlerischen Vermögens zurückzuführen, und dass starke Gründe geltend gemacht werden müssten, um uns glauben zu machen, dasselbe sei nicht vom Meister, sondern von einem seiner Schüler, oder gar von mehren derselben entworfen. Dies werden freilich diejenigen nicht zu würdigen wissen, welche die wundervolle Einheit der Composition verkennend, die Darstellung anstatt aus einem einheitlichen Gegenstand, dem Festzug der Panathenäen zu erklären, in derselben eine Mehrheit von Festaufzügen, oder gar „nur die Vorübungen und Exercitien aller einzelnen Chöre und Abtheilungen zur Aufführung der attischen Festaufzüge“ nachweisen zu können vermeinen[57]). Wie verkehrt diese Ansicht sei, man möge sie aus dem künstlerischen oder aus dem antiquarischen Standpunkte beurteilen, ist hier nachzuweisen nicht der Ort, ich habe es an einer anderen Stelle[58]) versucht, und kann hier nur meine Überzeugung wiederholen, dass die längst begründete und allgemein angenommene Ansicht, welche als Gegenstand des Frieses den Festaufzug der Panathenäen erkennt, unter der einzigen Bedingung, dass man denselben nicht in allen seinen realen Einzelheiten dargestellt zu sehn erwarte, vollkommen zu Rechte besteht und die Hoffnung aussprechen, dass auch die Urheber jener entgegenstehenden Meinungen ihren Irrthum über kurz oder lang erkennen werden.

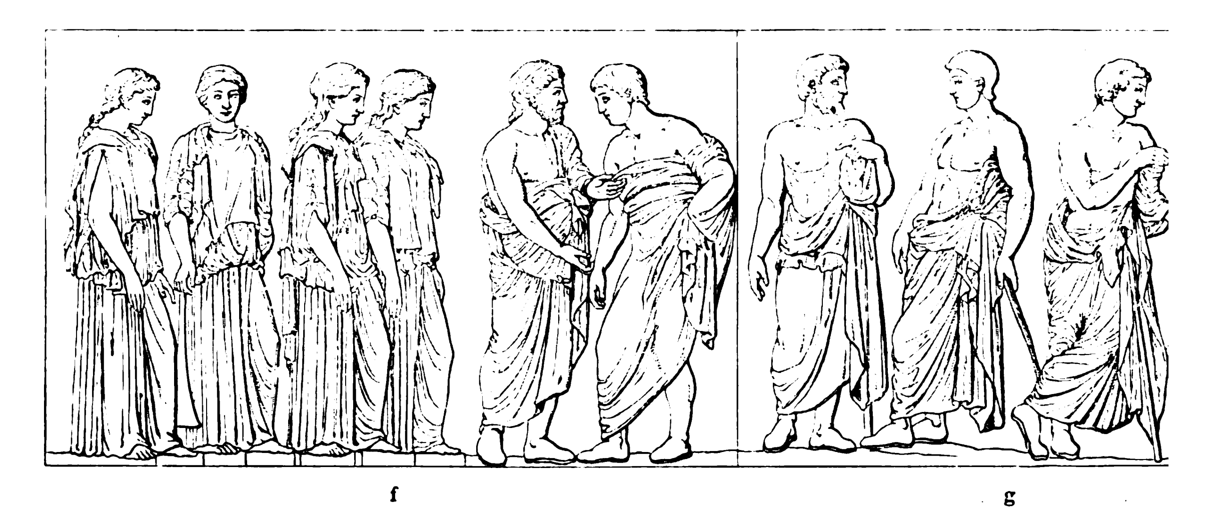
Über die Aufgabe und die künstlerischen Bedingungen der Composition des Friesreliefs als Krönung der Umfassungsmauer der Cella habe ich bereits oben das Nöthige beizubringen gesucht, und wir haben uns daher jetzt zu vergegenwärtigen, wie Phidias diese Aufgabe gefasst und gelöst hat.

Die Panathenäen, in deren sacrale und historische Bedeutung wir hier nicht eingehn können, waren das grösste und glänzendste der in Athen gefeierten Feste. Mehre Tage dauernd und mancherlei Theile und Acte umfassend, fand es seinen Höhe- und Glanzpunkt in einem grossen Aufzuge, dessen sacrale Bedeutung in der Überbringung eines heiligen Prachtgewandes an die stadtschirmende Athene Polias lag, eines Gewandes, welches unter dem Beistande anderer Frauen zwei vom Volke erwählte junge Mädchen gewebt und reich gestickt hatten, und welches diese an der Spitze des Zuges an die Vorsteher des Heiligthums übergaben. Über diese gottesdienstlichen Zwecke hinaus aber hatte der Festzug noch die andere politische Bedeutung, das ganze athenische Volk im höchsten Festgepränge zu vereinigen, und, wie das Fest gleichzeitig der Erinnerung an die Vereinigung aller ursprünglich getrennten Stämme und Geschlechter Attikas in eine Bürgerschaft galt, dieses einheitliche Volk in seiner Macht und Herrlichkeit gleichsam vor ihm selbst zur Schau zu stellen.



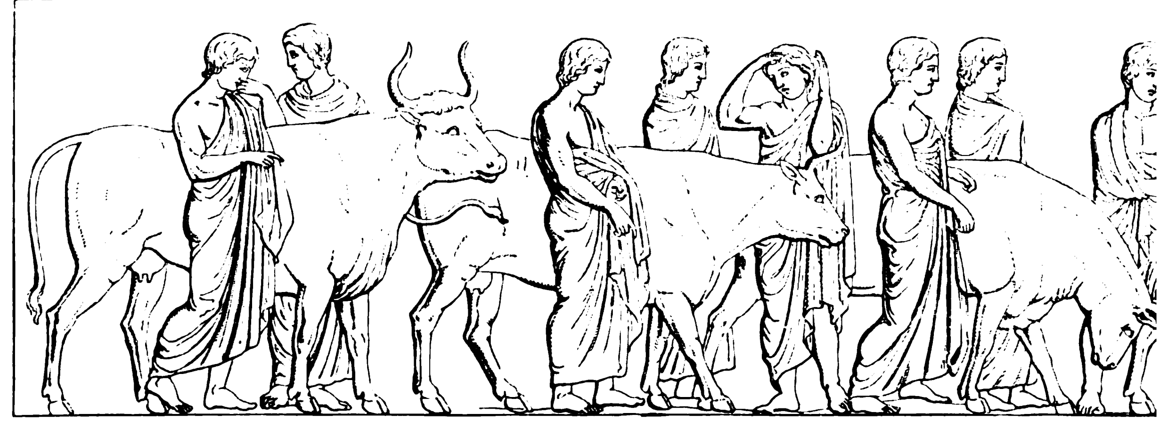
a

b



f

g



o

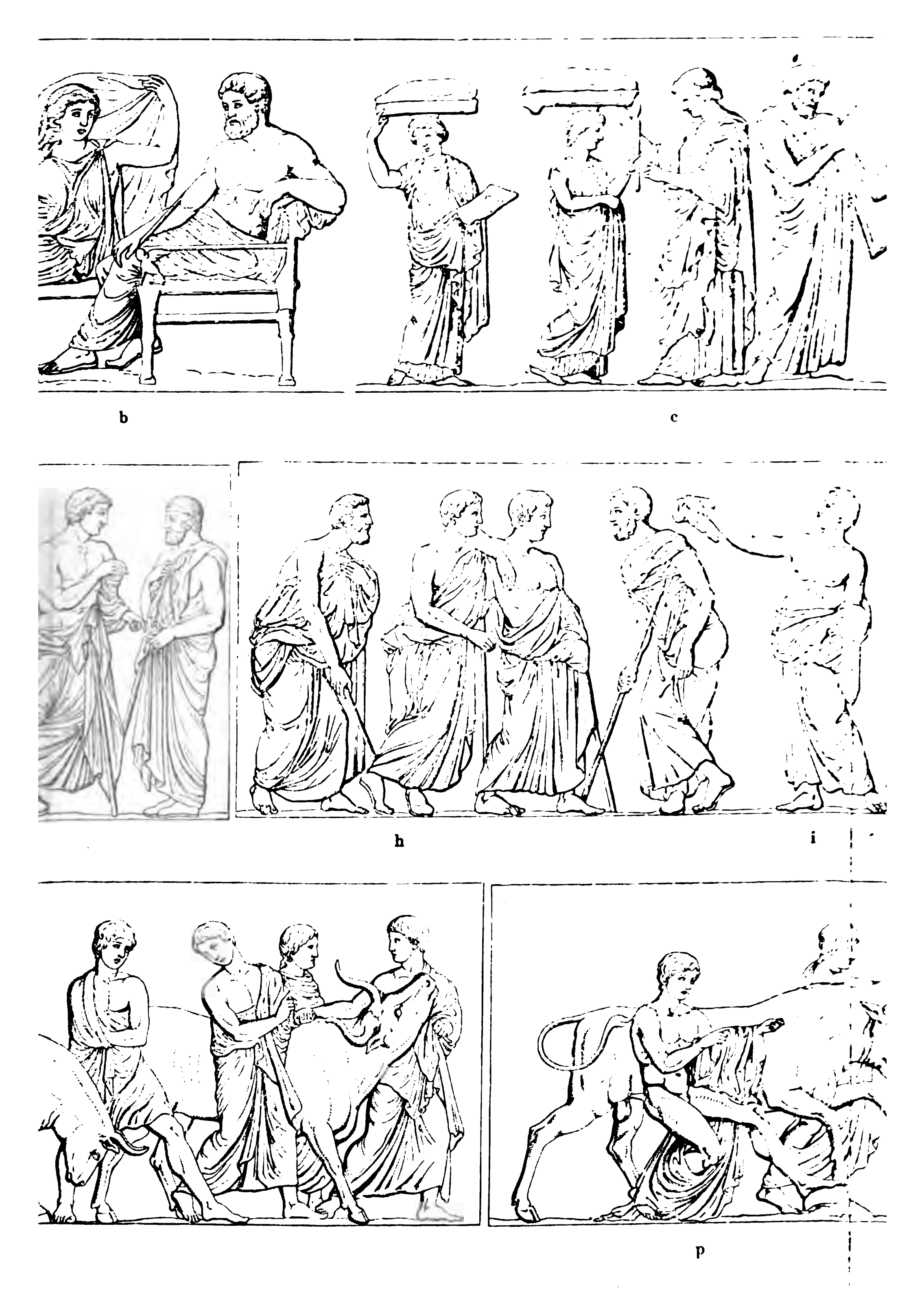
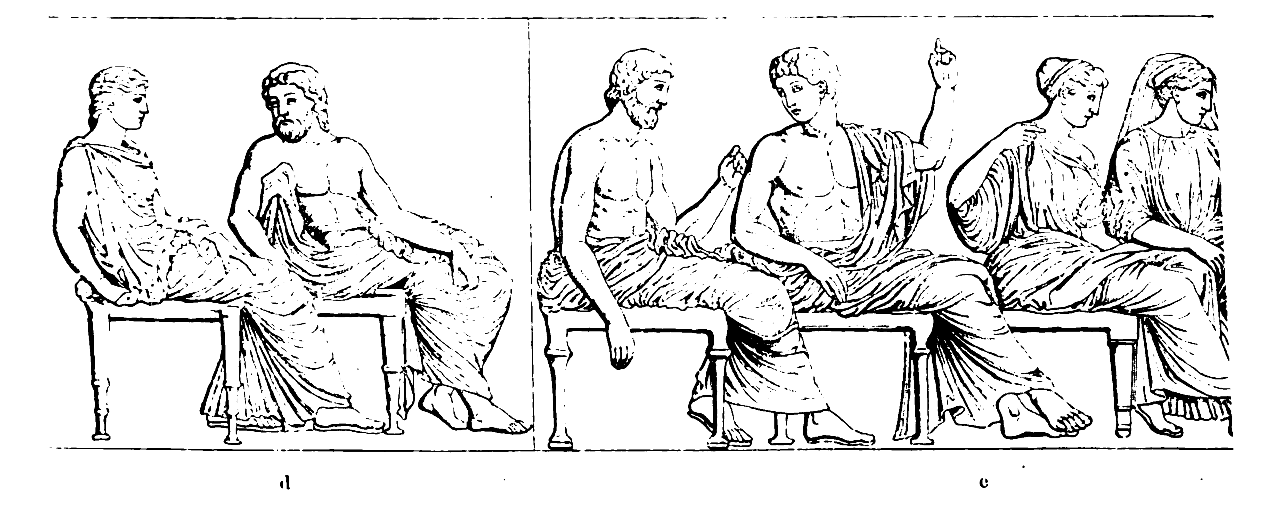
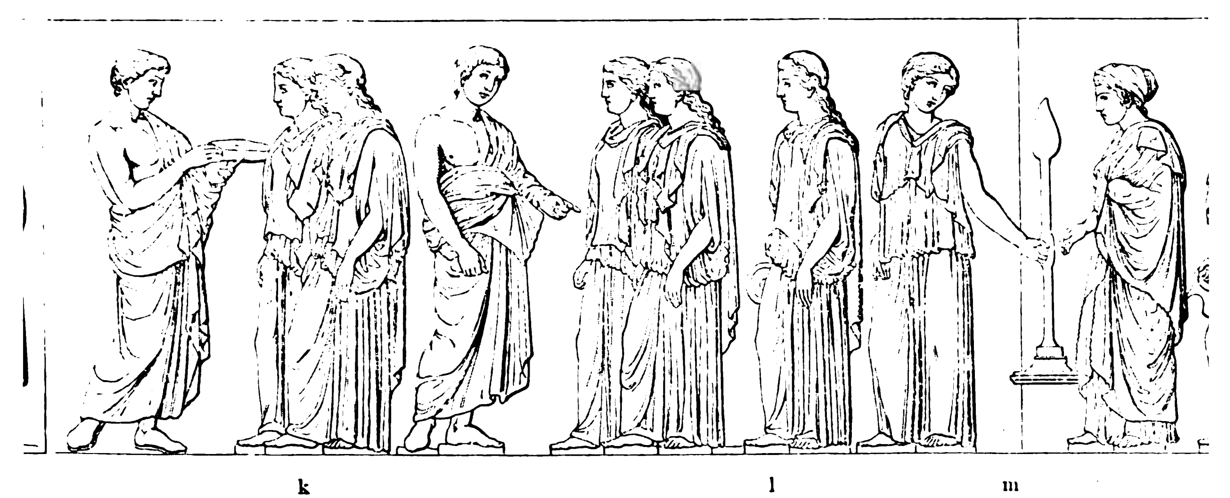


Fig. 48. Proben von dem Friese der Cella des Parthenon, erste



d e

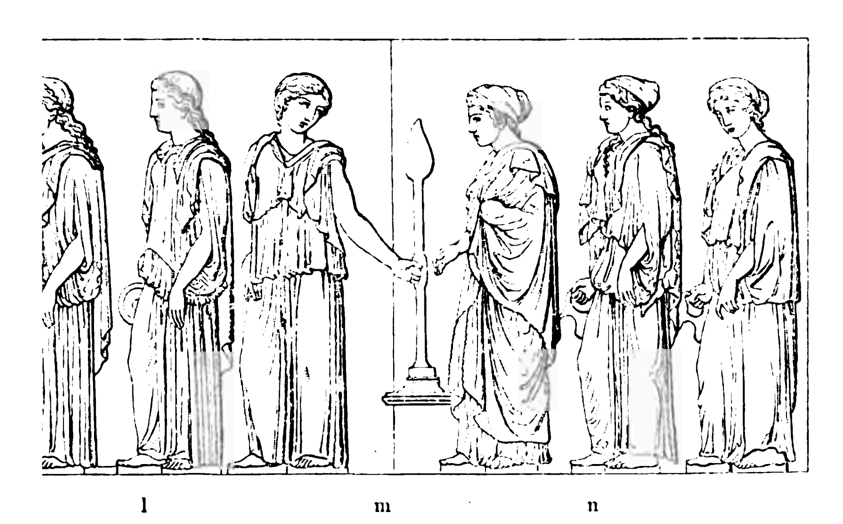


k l m





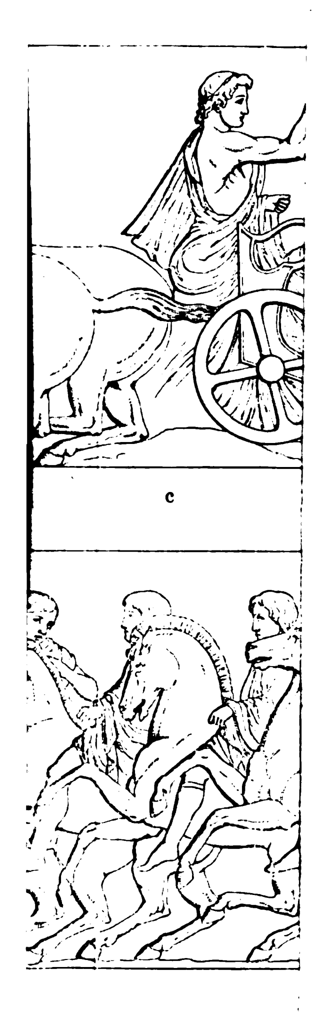
c



l m n



r s





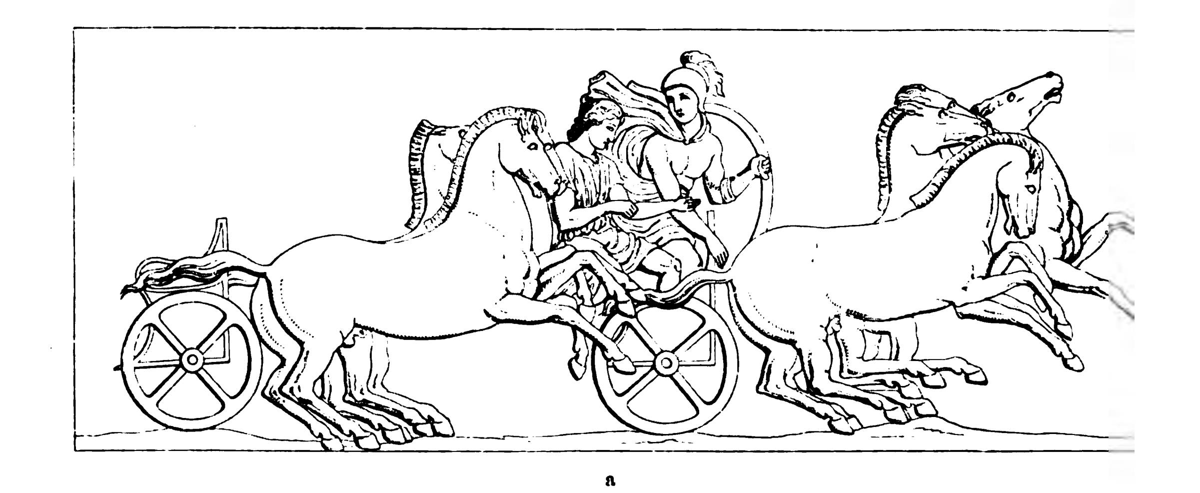
on, zweites Blatt.



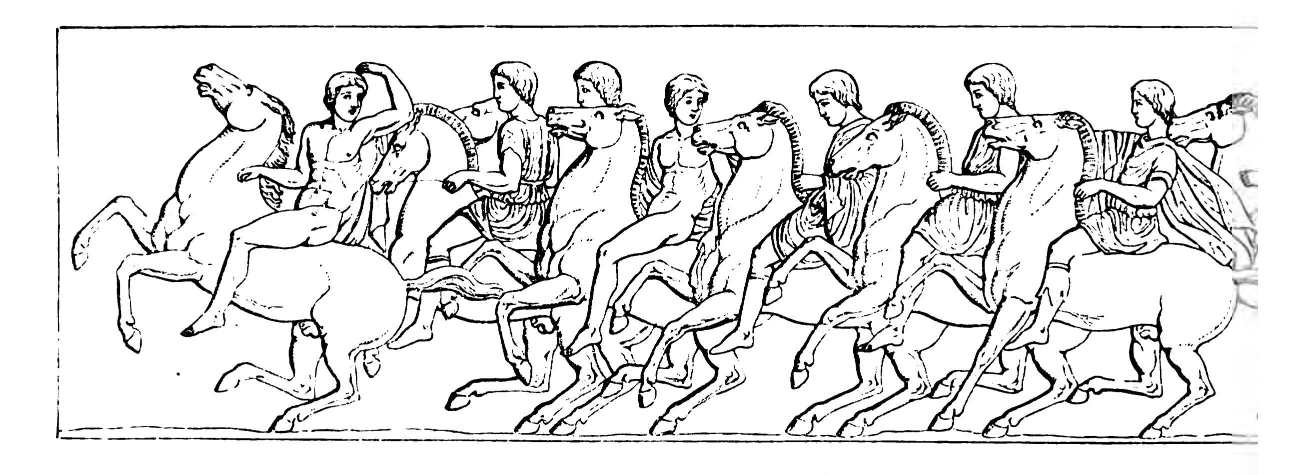
…on, zweites Blatt.

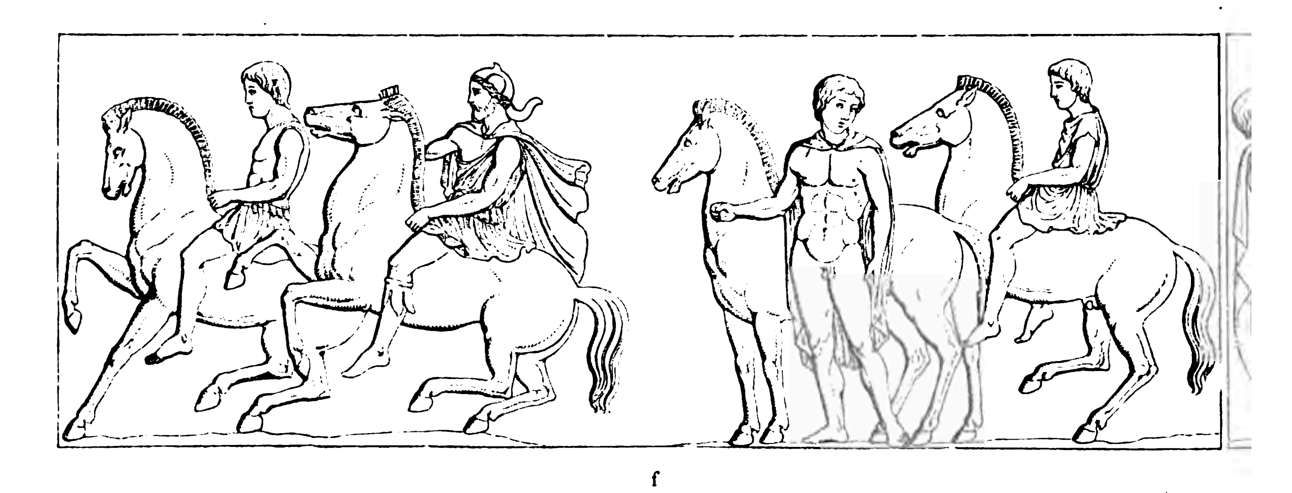


on, zweites Blatt.



a





f

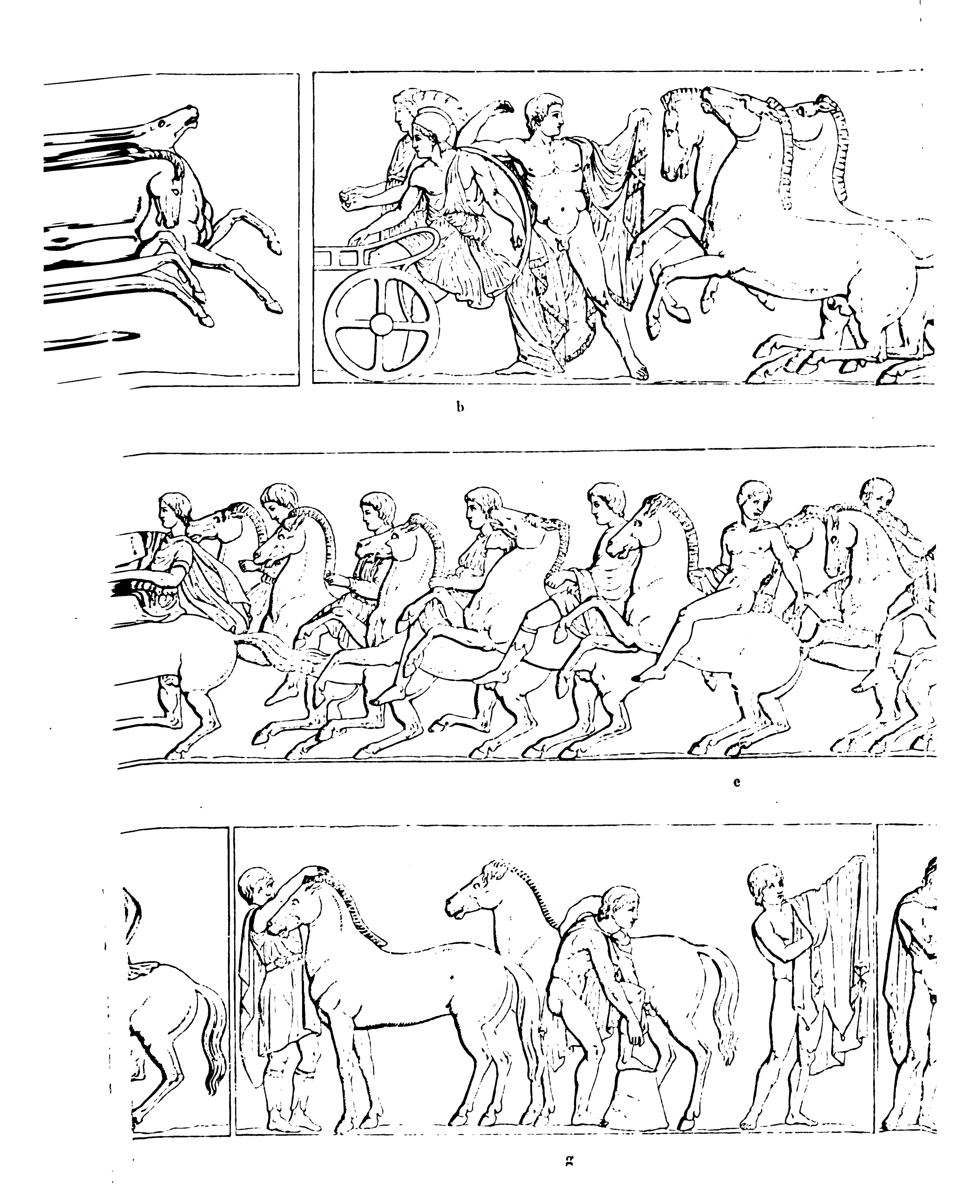
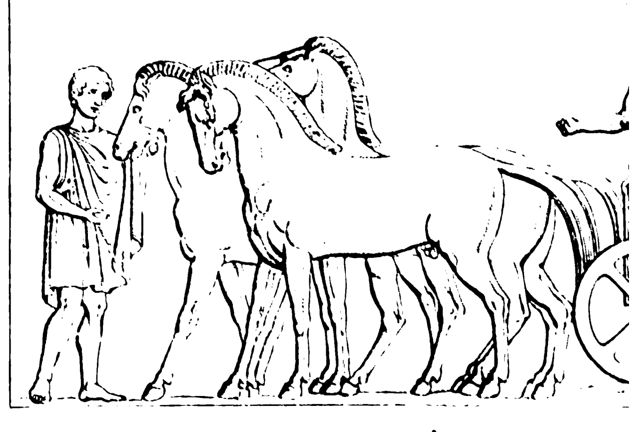


Fig. 49. Proben von dem Friese der Cella des Parthenon, zweiter

L

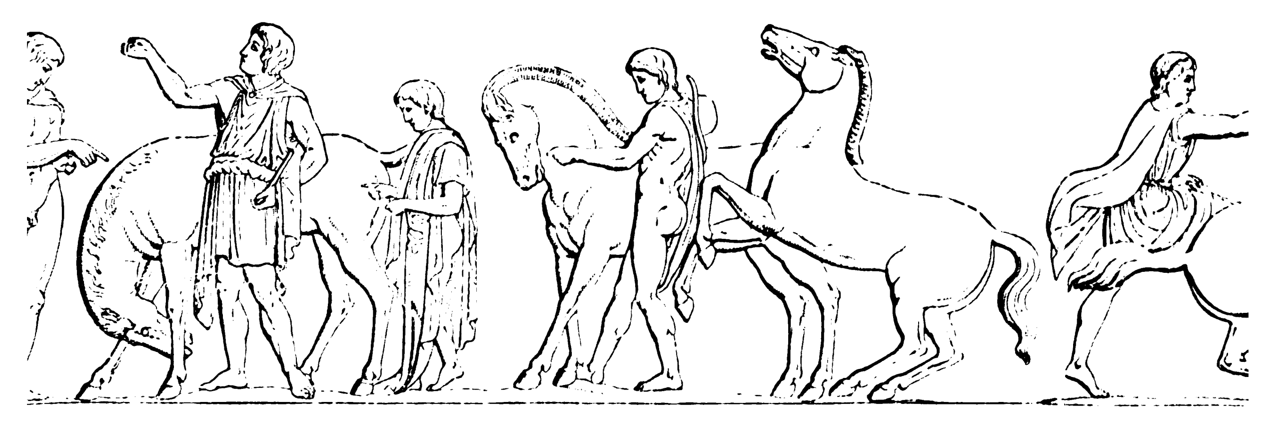


c



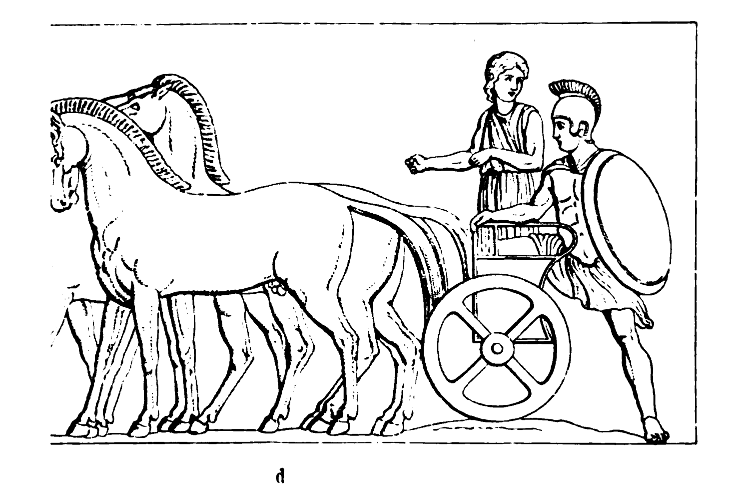
d



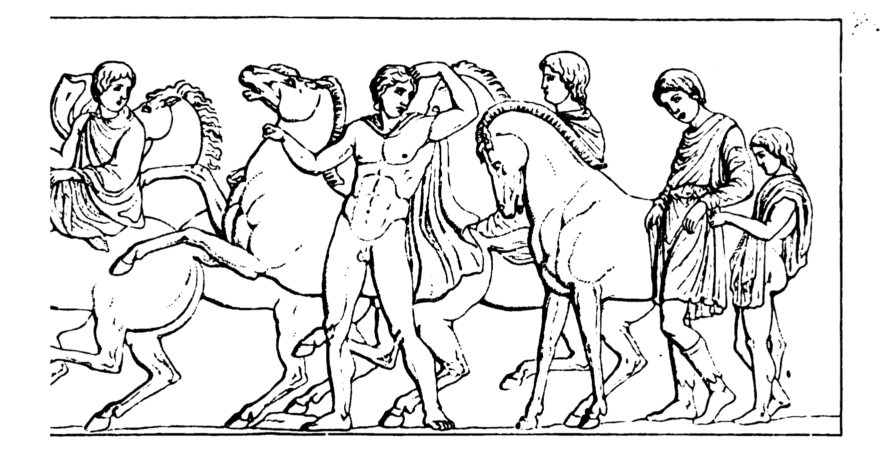


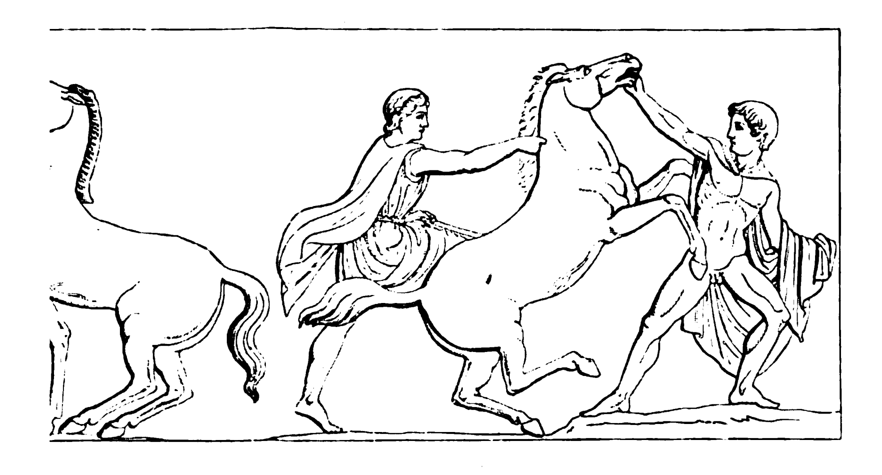
h

es Blatt.



d





Deshalb nahmen auch alle Theile der Bevölkerung an dem grossen Aufzuge Theil, Greise und Jünglinge, Männer und Weiber, Bürger und Insassen, ja selbst die Sclaven waren betheiligt, indem sie den Markt festlich zu schmücken hatten. Wenn demnach von allen religiösen Festen und Festaufzügen Athens die Panathenäen den am wenigsten hieratischen Charakter trugen, so boten sie sich grade dadurch dem Künstler als der geeignetste Gegenstand des Schmuckes für einen Tempel dar, welcher ohne eigentliche Cultusweihe eben so sehr das prachtvolle Denkmal attischer Nationalherrlichkeit, wie dasjenige des aus hieratischer Cultusschranke gelösten, freudigen Nationalglaubens an die göttliche Schutzherrin dieses edelsten Griechenstammes war. Durch diese Auffassung der Panathenäen als eines eben so sehr politischen wie religiösen Festes löst sich, wie uns scheint, auch das Räthsel, wie die bildliche Darstellung ihres Aufzuges, welcher der im Erechtheion verehrten Athene Polias galt, zur Decoration nicht dieses Tempels, sondern des Parthenon verwendet werden konnte, und zugleich wird man begreifen, wie eine solche Auffassung den Künstler berechtigte, bei klarer Hervorhebung des sacralen Hauptactes, der bezeichnenden Überbringung des Prachtgewandes, den ferneren Einzelheiten der Procession gegenüber eine freiere Stellung einzunehmen und das Hauptgewicht seiner Darstellung auf die Entfaltung athenischer Volksherrlichkeit zu legen. Das hat der grosse Meister gethan, von manchen Details der Wirklichkeit, welche sich weniger rein künstlerisch behandeln liessen, hat er abstrahirt, und indem er gewissen anderen bezeichnenden Theilen des Festaufzuges, die ebenfalls der plastischen Bildung weniger günstige Seiten boten, einen räumlich untergeordneten Platz anwies, hat er die Abtheilungen der Procession, in welchen sich der reichste Glanz und die stolzeste Herrlichkeit Athens entfaltete, und welche zugleich seiner Kunst den günstigsten Gegenstand darboten, in grösster Breite, in reichster Mannigfaltigkeit mit unerschöpflicher Phantasie und eben so unermüdlichem Fleisse freischaffend als lebensvolles Bild und als prächtiges Denkmal der Grösse seines Volkes hingestellt. Um aber jeden Gedanken an die Absicht einer sachlich genauen, gleichsam illustrativen Darstellung der Wirklichkeit fern zu halten, und um seinen Hauptzweck fühlbar hervorzuheben, hat er seine Schilderung durch Einmischung idealer Elemente dem Boden des Realen enthoben, namentlich indem er die Schutzgötter Athens als die freudig theilnehmenden Beschauer der Entfaltung athenischer Volksherrlichkeit zum Mittelpunkte seiner Composition machte. In ihnen, in diesen freudig theilnehmenden Schutzgöttern, welche in zwei grosse Gruppenhälften getrennt und den Hauptact des Festes, die Übergabe des Gewandes zwischen sich einfassend, nach rechts und links dem Festzuge entgegengewandt, an der Vorderseite des Tempels sich dem Blicke des Heranschreitenden zuerst darboten, liegt zugleich die Einheit der Composition, welche den Festaufzug in zwei grossen Hälften darstellt, so wie er sich thatsächlich nördlich und südlich am Parthenon vorbeibewegen mochte. Und deshalb wollen wir unsere Betrachtung des wundervollen Frieses mit dieser Mittelgruppe der Ostseite, welche die erste der beiliegenden Tafeln (Fig. 48) vergegenwärtigt, beginnen [50]).

Genau in der Mitte und über dem Tempeleingange selbst finden wir in zwei Gruppen (Fig. 48 c) den Hauptact des Festzuges, die Überbringung des Prachtgewandes. Ein Knabe reicht dasselbe vielfach zusammengefaltet einem würdigen Manne, wahrscheinlich dem Vorstand alles attischen Staatsgottesdienstes, dem Archon-König, während

die Priesterin der Athene Polias von den zwei mit der Anfertigung und Übergabe des Peplos besonders betrauten Arrhephoren, jungen Mädchen von 7—11 Jahren, Gegenstände, welche dieselben verdeckt auf dem Haupte tragen, und die wir nicht näher zu bestimmen wissen, in Empfang zu nehmen scheint. Die zur Hervorhebung dieses Hauptactes so bedeutsame Isolirung dieser Personen von der übrigen Procession haben wir uns so motivirt zu denken, dass dieselben in den Tempel vorangeschritten sind, während der Zug vor dessen Eingange in ehrerbietiger Entfernung den Wiederaustritt der Arrhephoren erwartend Halt gemacht hat, wie dies durch die Stellung der auf ihre Stäbe gestützten und im Gespräch begriffenen Männer, die den Zug führen (Fig. 48 g, h), sehr deutlich vergegenwärtigt wird. Den auf diese Weise frei bleibenden Raum erfüllt die Götterversammlung (Fig. 48 a, b, d, e), welche wir als den Menschen unsichtbar anwesend betrachten müssen, wie sich dies aus dem sorglosen Herantreten der ersten Personen an die erlauchte Versammlung ausspricht. In dieser nimmt links von der Mitte den ersten Platz ein Zeus[60]), der Stadthort (Zeus Polieus), ausgezeichnet vor allen anderen Göttern als Vater und König dadurch, dass sein Sitz ein Thron mit Armlehnen ist, während die übrigen Gottheiten auf lehnelosen Sesseln sitzen, und überdies noch durch die Sphinxe unter den Lehnen seines Throns charakterisirt, dergleichen Phidias auch in Olympia dem Throne seines Zeus gab, und welche die dunklen Rathschlüsse des Weltregierers vergegenwärtigen. Doch nicht nur diese Äusserlichkeiten, wohlgewählt und feingedacht wie sie sein mögen, bezeichnen den Herrscher des Olympos; die erhabene Würde der ganzen Gestalt, die wie der Zeuskoloss des Meisters in Olympia oberwärts entblösst, unterwärts in den faltigen Mantel gehüllt, das Scepter ruhig im Arm haltend dasitzt, lässt uns an keinen anderen denken, als an den Herrn der Welt. Ja ich wage zu behaupten, dass die ganze antike Kunst, soweit uns ihre Werke erhalten sind, weder in Statuen noch in Reliefen oder Gemälden uns einen zweiten Zeus von gleicher stiller Erhabenheit hinterlassen hat. Neben ihm thront seine Gattin Here, äusserlich besonders durch das Zurückschlagen des Schleiers bezeichnet, aber auch ohne dieses kenntlich durch die schöne Formenfülle des reifen weiblichen Körpers, wie er der Göttin gebührt, welche die Weiblichkeit in ihrer reinsten Vollendung als blühende Gattin vertritt, kenntlich ebenso durch die völlige Bekleidung, die vom Körper nur das erblicken lässt, was Alle schaun dürfen, einen Charakterismus, den alle guten Darstellungen der Here festhalten. Begleitet finden wir das olympische Herrscherpaar von der göttlichen Tochter, der Frucht ihrer heiligen Ehe, von Hebe, der Göttin der Jugendblüthe, welche auch sonst als das eigentliche eheliche Kind von Zeus und Here der ehrwürdigen Mutter zur Seite steht. Die nächste Gruppe zeigt uns Demeter, Attikas segensreiche Getreidegöttin, welche, um an ihre eleusinischen Weihen zu gemahnen, die Fackel hält; neben ihr sehn wir ihren vergötterten Schützling Triptolemos, den ersten Säemann auf wohlgepflügtem Ackerfelde, dem Demeter selbst die Gabe des Getreides verlieh, und den sie, attischem Glauben nach, von Attikas rharischem Gefilde, dem ersten, welches Halmfrucht trug, aussandte, den Segen des Ackerbaues allen Menschengeschlechtern zu bringen. Wie, um sich zu erholen von der Arbeit, in deren segensvoller Mühe er die Menschen ihr Brod essen lehrte, wiegt er sich neben seiner Göttin in behaglicher Ruhe in einer Stellung, welche, ohne unedel zu sein, leise an bäuerische Sitte erinnert.

Als dritte Gruppe aber finden wir die beiden Dioskuren, die Horte der Seefahrt,

der Athen seine Grösse verdankt. Sinniger kann Niemand das mythische Schicksal der beiden liebenden Brüder plastisch symbolisiren, als der Meister es hier gethan hat. Denn so wie sie durch die innigste Liebe verbunden und doch durch ihr Wechselleben ewig getrennt sind, so sitzen sie auch hier, der Eine vertraulich auf die Schulter des Anderen gelehnt, und doch in dieser Vereinigung durch die entgegengesetzte Richtung wieder getrennt, zwei glänzende Jünglingsgestalten, deren der äussere, Kastor, durch den auf seinen Knien liegenden Reiterhut, den thessalischen Petasos als der Bändiger des Rosses sich zu erkennen giebt, während der innere, Polydeukes, durch den erhobenen Arm uns daran erinnert, dass er der gewaltige Faustkämpfer sei.

Wenden wir uns jetzt der Gruppe von der Mitte rechts (d) zu, so begegnet unsern Blicken wiederum ein fein charakterisirtes Paar, dessen Verbindung wir schon aus Homer kennen, wie sie denn auch in Athen durch nachbarliche Lage der beiden Tempel wiedergegeben war. Hephästos ist's, der lahme Feuerkünstler, der Schutzherr attischen Handwerks und attischer Kunst mit seiner schönen Gattin Aphrodite. Ihn hat der Künstler dargestellt wie einen ehrsamen attischen Handwerksmeister und als Bürger der kunstfleissigen Stadt, der wie die wackern Bürger im Zuge sich auf seinen knotigen Spazierstock, zugleich die Stütze seines lahmen Fusses lehnt. Es ist die wenigst ideale Figur unter allen Göttern, und unbegreiflich muss man es nennen, dass er jemals mit dem Namen des Zeus belegt worden ist. Die holde Gattin neben ihm aber, die goldene Aphrodite, ist eine fein anmuthige Gestalt, die der Künstler im reizvollen Contraste gegen den fast in der Vorderansicht und in ganzer Breite des nackten, derben Oberkörpers gebildeten Hephästos in die schärfste Profilstellung gerückt und mit leichtfliessend faltigem Gewand umhüllt hat, jedoch nicht ohne durch ein schlangenförmiges Armband, das sich um die zarte Handwurzel des schönen Armes schlingt, an den heiteren Putz der jugendlich reizenden Schönheit, vielleicht auch an die glänzenden Schöpfungen der russigen Werkstatt ihres Gatten zu erinnern.

Einen ähnlichen schönen Contrast bietet uns die folgende Gruppe sowohl in der Verschiedenheit der Stellungen wie in der Combination ernsten Alters und blühender Jugendschöne. Im ersteren erscheint der Herrscher der kühlen Meerfluth, Poseidon, letztere umstrahlt den prächtigen Jünglingskörper Apollons, der glänzend, wie die Sonne aus den Wogen des Meeres, hinter Poseidon hervortritt. Und so gelangen wir zu der letzten Gruppe (e) von dreien Personen, welche nur zum Theil im Original, zum Theil in einem vielleicht überarbeiteten Gypsabguss erhalten, in ihrer Bedeutung mehrfach bestritten ist. Dennoch ist's im höchsten Grade wahrscheinlich, dass wir in den beiden vertraulich neben einander sitzenden Göttinnen Athene und Gäa, in dem Knaben, der sich an das Knie der letzteren lehnt, Erichthonios zu erkennen haben, welcher, Gäas wirkliches Kind, der Stammvater des attischen autochthonen Volkes ist, während nach geheimnissvollem Mythus Athene als seine fast mütterlich sorgende Pflegerin gilt. Letztere, die wir gewohnt sind, im Schmucke der Waffen zu sehn, hat der Künstler nicht mit diesen dargestellt; wozu auch Waffen bei ihrem heiteren Friedensfeste? ja noch mehr, in häuslicher Tracht, das Haar von einer Haube umgeben, hat er sie gebildet, sinnreich, wenn auch auf den ersten Blick überraschend; denn sie ist ja hier im eigentlichsten Sinne zu Hause, sie ist's ja, auf deren Gastgebot die ganze himmlische Versammlung sich hier eingefunden hat.

Mit erhobener Rechten aber weisst Gäa den Knaben auf den herankommenden Zug hin, damit er, der Vertreter des attischen Volkes, die Herrlichkeit der Vaterstadt in ihrem schönsten Schmucke betrachte. Und damit wies die Göttin jeden Athener, der zum Tempel herantrat, in gleicher Weise auf diesen Festaufzug hin, indem sie zugleich in dieser Weisung kund gab, wie freudig stolz auch die Götter Attikas die Herrlichkeit ihres Volkes empfanden.

Folgen wir gleichfalls dieser Weisung und vergegenwärtigen wir uns die einzelnen Abtheilungen der Procession, wie sie der Künstler im anmuthigen Wechsel der lebensvollsten Gestalten vor unseren staunenden Blicken im Marmor festgebannt hat.

Wir erwähnten schon oben, dass die Personen zunächst rechts und links von der Göttergruppe ruhig, grösstentheils auf ihre Stäbe gelehnt, des Wiederaustritts der Arrhephoren harrende Männer seien. Wir finden ihrer (Taf. 48, 2. Reihe g) links drei Paare im Gespräch, und zwar abwechselnd einen älteren und einen jüngeren, deren wir die älteren, zum Theil durch Stirnbinden ausgezeichneten, für Archonten, die obersten Behörden Athens, die jüngeren für festordnende Herolde ansprechen dürfen, welche sich demgemäss mit Fug an der Spitze des Zuges befinden. Rechts (h) sind diese Gestalten, deren hier acht waren, zum Theil weniger gut erhalten, jedoch lässt sich erkennen, dass die ersten derselben denjenigen der Gegenseite durchaus entsprachen, während weiter nach aussen (Taf. 48 i) einer der jüngeren Männer mit erhobenem Arm, sein Amt als Herold und Zugordner versehend, ein Signal zu geben scheint, während das erste und zweite Paar der Jungfrauen (k) je von einem ähnlichen Beamten unterwiesen wird. Auch diese Jungfrauen, deren wir, bald in einzelner, bald in paarweiser Stellung neben einander rechts im Ganzen achtzehn, links sechzehn zählen, schreiten nicht mehr, sondern stehen in leicht aufgelöster Ordnung des Zuges die Rückkunft der Arrhephoren erwartend da. Es sind köstliche, sittige Gestalten im reichfaltigen Festkleide, die ernst und einfach, wie in die Feier versunken, erscheinen. Es ist schwer, denselben specielle Bezeichnungen aus den überlieferten Namen der Festtheilnehmerinnen zuzuweisen, und ich möchte es nicht unternehmen, unter denselben Bürger- und Insassentöchter, oder gar Priesterinnen, Frauen, Jungfrauen und Dienerinnen zu unterscheiden; denn weder in der Haltung noch in der Gewandung, nur in den von den meisten gehaltenen Geräthen erscheinen sie leise verschieden. Am häufigsten sehn wir (Taf. 48 l und n) entweder Kannen oder Becken in ihren Händen, von welchen letzteren wir vielleicht die grösseren als durch die verlorene Bemalung deutlicher bezeichnete Körbe, ihre Trägerinnen als Kanephoren betrachten dürfen. Diese haben wir uns freilich in der Regel den Korb auf dem Kopfe tragend vorzustellen, es ist aber denkbar, dass der Künstler hierin änderte, um nicht, durch den niedrigen Raum seines Frieses genöthigt, die Trägerinnen dem Korbe zu liebe kleiner bilden zu müssen. Bei anderen (Taf. 48 f) erscheinen trompetenförmige Geräthe, die noch nicht mit Sicherheit erklärt sind, in denen wir aber vielleicht zusammengelegte Sonnenschirme, sowie in deren Trägerinnen Insassentöchter erkennen dürfen, welche die Töchter der Bürger mit übergehaltenen Schirmen zu begleiten hatten. Noch ein anderes Paar (Taf. 48 m) handhabt ein Geräth, in dem ein Candelaber immerhin mit grösserer Wahrscheinlichkeit erkannt wird, als ein Rauchaltar. Etliche der Jungfrauen endlich, deren wir so viele wie möglich auf unserer Tafel vereinigt haben, um unsern Lesern den Genuss dieser in aller Gleichartigkeit so

reizvoll abwechselnd componirten Gestalten zu verschaffen, schreiten im Zuge einher, ohne irgend Etwas zu tragen. Die Eckfigur links ist ein Herold, der mit erbobener Hand dem Zuge zu winken scheint, der auf der südlichen Langseite herankommt. Alle Personen der Ostseite aber haben wir uns als am Ziele des Zuges angelangt, den Schauplatz dieses Friestheiles als den Platz vor dem Tempel der Polias zu denken.

Bewegter dagegen sind die ungleich grösseren Theile des Zuges, welche die nördliche und südliche Langseite des Tempels schmückten, und als deren Local wir uns den Weg der Procession vom Kerameikos über den Markt nach der Akropolis, und auf dieser den Raum rechts und links neben dem Parthenon zu denken haben. Diese sind also noch unterwegs. So wie der nördliche und südliche Flügel der Ostseite sind auch die auf der nördlichen und südlichen Langseite dargestellten Zughälften nahezu identisch, ohne jedoch in ängstlicher, und bei der nicht gleichzeitigen Übersehbarkeit beider Seiten völlig zweckloser Genauigkeit leichte Variationen und Differenzen auszuschliessen. Auf beiden Seiten eröffnen den Zug die Opferthiere, welche bald ruhig einherschreitend, bald unruhig sich sträubend von kräftigen Jünglingen geleitet, von anderen, tief in weite Gewänder gehüllten begleitet, dem Künstler Gelegenheit zur Darstellung höchst mannigfaltiger, bald still ernster, bald kühn bewegter Gruppen boten. Wir haben einige der interessantesten und schönsten dieser Gruppen ausgehoben (Taf. 48 o, p), zu denen wir nichts Anderes zu bemerken wüssten, als dass sie der in dieser Partie besser erhaltenen südlichen Langseite angehören. Den Opferthieren folgten auf beiden Seiten zu Fuss einherschreitende Theilnehmer des Festzuges, und zwar auf der Südseite, die uns in diesen Theilen weniger gut erhalten ist, zunächst eine Anzahl Frauen, denen eine Abtheilung Männer von verschiedenem Alter sich anschloss. Unter den ältesten dieser Männer dürfen wir wohl jene wegen ihrer bis in's hohe Alter bewahrten Schönheit und Frische auserlesenen Greise erkennen, die mit Ölzweigen in den Händen einherzogen. Ölzweige sind freilich nicht erhalten, dürfen aber um so eher vorausgesetzt werden als sie, wie manche andere Attribute, aus Metall angefügt gewesen sein werden. Eine beträchtliche Lücke hinter dieser Männerabtheilung ist nicht mit Sicherheit auszufüllen, obwohl wir nicht ohne Wahrscheinlichkeit in derselben eine Wiederholung mehrer Elemente der entsprechenden Partie der Nordseite annehmen dürfen. Auf dieser, der Nordseite finden wir zunächst hinter den Opferrindern noch Widder, die ebenfalls zum Opfer bestimmt waren, kräftige, gewaltige Thiere eines ganz anderen Schlages als unsere nördlichen Schafe. Auf die Opferthiere folgten hier zunächst Träger verschiedener Opfergaben, bestehend in heiligen Broden (Taf. 48 q) und in Flüssigkeiten, die theils in Schläuchen, theils in grossen Gefässen einhergetragen werden (Taf. 48 r); dazwischen schreiten Flötenspieler (48 s), und hinderdrein oder den folgenden Theilen des Zuges voran Kitharspieler, denen hier wie auf der anderen Seite ein starker Haufe von Männern folgt. Der Gedanke liegt nahe, in ihnen wie in den jüngeren Mitgliedern der entsprechenden südlichen Gruppe die Theilnehmer der auf den Festzug folgenden gymnischen und musischen Wettkämpfe zu erkennen, sowie sich die Kämpfer in den hippischen Agonen (Kämpfen zu Ross) alsbald anschliessen, und zwar in einem glanzvollen Aufzuge von prächtigen Viergespannen, deren auf der Nordseite zehn, auf der Südseite acht durch Carrey verbürgt, hier neun, dort fünf ganz oder theilweise erhalten sind.

In diesem Aufzuge der Viergespanne, deren unsere Leser einige als Proben auf Tafel 49 (a—d) finden, hat der Meister eine Besonderheit attischer Wagenkämpfe, die vorzüglich am Feste der Panathenäen zur Geltung kam, aufzunehmen nicht versäumt, die Kunst der Apobaten nämlich. Die Leser sehn, dass in der Regel drei Personen zu jedem Viergespann gehören, eine weibliche Figur, von der sogleich gesprochen werden soll, als Lenkerin im Sitze, ein Jüngling mit unbedecktem Haupte und weitem Mantel, der für den zugordnenden und Aufsicht habenden Herold gelten darf, und daher entweder zu der Lenkerin oder der dritten Person redend, oder die Pferde des folgenden Gespanns zurückweisend erscheint, und drittens ein bewaffneter und behelmter Jüngling, der entweder so eben aufsteigt oder dem Wagen im Laufe folgt. Das ist der Apobat (Abspringer), dessen Aufgabe es war, von dem dahineilenden Wagen herabzuspringen, im Laufe demselben folgend, ihn einzuholen, und ohne dass das Gespann angehalten wurde, den Wagensitz wieder zu besteigen. Diese in gleichem Masse Kraft, Muth und Geschicklichkeit in Anspruch nehmende Übung, welche auch der künstlerischen Darstellung die glücklichsten Momente darbietet, hat der Künstler in der geistreichsten Weise zu benutzen und für die frische Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit dieses Theiles seines Frieses bestens zu verwerthen gewusst. Zugleich hat er mit diesem Aufzuge der Viergespanne noch einmal, wie in den Göttern der Ostseite, ein ideelles Element verbunden, und zwar durch die schon erwähnten Lenkerinnen. Allerdings hat man anfangs geglaubt, attische Mädchen in denselben erkennen zu dürfen; aber dieser Gedanke ist lange als unhaltbar aufgegeben, und man ist darin einig, diese weiblichen Wesen für übermenschliche zu halten. Nur darüber bestehn noch verschiedene Ansichten, wie dieselben besonders zu benennen seien, eine Frage, deren Lösung uns hier zu weit führen dürfte.

Den Schluss aber beider Langseiten bildet der Aufzug der Reiterei, Athens Stolz und Freude, in welchem der Künstler der Kraft und dem Geschick der waffenfähigen Jugend Athens ein weit herrlicheres Denkmal gestiftet hat, als wenn er dieselbe, der Wirklichkeit getreu, zum Theil in schwerer Waffnung zu Fuss einherziehend gebildet hätte, denn Nichts ist für die plastische Darstellung ungünstiger als Panzer und Schilde. Die Mittheilung auserlesener Stücke aus diesem Reiterzug auf der 49. Tafel (e) wird uns weitläufiger Schilderungen überheben, welche besten Falls doch nur eine ungefähre Vorstellung im Leser erwecken würden. Zum Verständniss der Composition bemerken wir, dass die Reiterei in Gliedern einhersprengend gedacht ist, welche wir in der halben Vorderansicht sehen, so dass jedesmal ein ganz sichtbares Pferd den Anfang eines neuen Gliedes bezeichnet, dessen folgende Rosse das eine vom anderen halb verdeckt erscheinen. Ist durch diese Anordnung einer kunstgemässen Regelmässigkeit Rechnung getragen, so hat der Künstler doch nicht vergessen, das Ängstliche und Steife dieser Regelmässigkeit wohlthuend dadurch zu unterbrechen, dass er die Glieder von sehr verschiedener Tiefe, bald von drei, bald von sieben Personen bildete, dass er sie bald in gedrängterer, bald in mehr lockerer Masse anordnete, dass er hie und da eine kleine, durch Ungestüm eines Pferdes entstandene Unordnung einfügte, und dass er in vorbeisprengenden Zugordnern und Befehlshabern die Bewegung vermannigfachte. Und indem endlich die Stellungen der Pferde, obgleich sie fast alle in dem schul- und kunstgerechten Paradegalopp einhersprengen, die grössten Verschiedenheiten zeigen, entsteht ein Ganzes so voll vom

glühendsten, freudigsten Leben, dass uns gegenüber dem Marmor jede ähnliche Erscheinung der Wirklichkeit steif und monoton vorkommt, und dass unser Erstaunen und unsere Freude wächst, wie wir von einer Platte zur andern an dem Friese dahinschreiten, auf welchem der Reiterzug zu beiden Seiten nicht weniger als den Raum von fünfundsechzig Fuss einnimmt.

An diesen Reiterzug der beiden Langseiten schliesst sich endlich der Fries der Westseite, als dessen Local wir den Ausgangspunkt des Festzuges, den äusseren Kerameikos zu denken haben, und welcher uns die mannigfachen Vorbereitungen zum Aufzuge der Reiterei in lebendig wechselnden Bildern vergegenwärtigt, deren die Leser auf der untersten Reihe der 49. Tafel (f—h) eine Auswahl finden. Hier werden Pferde aufgezäumt, dort gebändigt, dort wieder andere in kunstvollen Evolutionen geübt; hier legt ein Jüngling den Waffenschmuck an, dort wirft er rasch den einfachen Chiton über, in welchem die meisten Mitglieder des Reiterzugs erscheinen, dort endlich stehn Jünglinge und Männer im Gespräch über das Fest oder über die Kämpfe, welche sich dem Aufzuge anschliessen werden.

Blicken wir nun auf den ganzen Fries zurück, von dessen 522 Fuss Länge noch über 400 Fuss in meistens gut erhaltenen Originalplatten auf uns gekommen sind, so bemerken wir zunächst in Bezug auf das Technische, dass das Relief im strengsten Sinne ein flaches (bas-relief) ist, welches sich nirgend über 3½ Zoll über die Grundfläche erhebt. Dabei ist dasselbe bis in's kleinste Detail mit einer medaillonartigen Feinheit ausgearbeitet, und wenn der Sculptur Farbe zugefügt war, was allerdings nach einzelnen erhaltenen Spuren nicht geläugnet werden kann, so hat diese einzig und allein den Zweck heiteren Schmuckes, nicht aber denjenigen gehabt, die Plastik in der Detailbildung zu unterstützen, es sei denn etwa in der Darstellung der Körbe jener Jungfrauen, die wir oben zweifelnd als Kanephoren ansprachen. Dagegen lässt sich nicht bezweifeln, dass mancherlei Details aus Metall angefügt waren. Zahlreiche kleine scharf eingebohrte Löcher an den Köpfen der Pferde weisen mit Bestimmtheit darauf hin, dass die Geschirre und Zügel von Bronze waren, und dass z. B. die Ölzweige der zweigtragenden Greise an der Südseite aus demselben Material bestanden haben, ist oben vermuthet worden. Bezweifeln dagegen muss ich, dass die Götter der Ostseite metallene Attribute trugen; mehre Scepter und Stäbe, imgleichen Demeters Fackel ist, aus dem Marmor gebildet, erhalten, so gut wie die meisten Geräthe der Theilnehmer der Procession; auf der Höhe ihrer Entwickelung bedarf die bildende Kunst zur Charakterisirung der idealen Wesen nicht mehr der äusserlichen Beihilfen, sie spricht sich durch die Gestalten allein voll und rein aus. Eine durchgängige Buntfarbigkeit des Frieses ist also, dies ist Thatsache, durch Nichts bezeugt, und, wenngleich wir eine etwa blaue Färbung des Grundes, auf dem sich die Figuren abheben, aus mehr als einer Rücksicht für durchaus wahrscheinlich halten, glauben wir uns mit grosser Bestimmtheit gegen die Annahme durchgängiger Anwendung der Farbe erklären zu dürfen und zu müssen. Wie sehr eine solche im Stande ist, der Composition alle Einheitlichkeit, alle Harmonie und alle jene edle Stille zu rauben, durch welche der strenge Reliefstil so wohlthuend auf Auge und Gemüth des Beschauers wirkt, davon wird Jeder überzeugt sein, der im Krystallpalast in Sydenham bei London den im Grossen durchgeführten Versuch der Bemalung eines beträchtlichen Stückes des Parthenonfrieses gesehn hat. Und eben

diese, die schönsten und echtesten Wirkungen der plastischen Formgebung und Composition aufhebende und vernichtende Wirkung der Farbe ist es, die uns mit mehr Recht als uns Gewohnheit und subjectives Gefühl (dem der colorirte Parthenonfries wie ein neuruppiner Bilderbogen mit Cavalerie erscheint) geben würde, behaupten lässt, dass eine durchgängige Färbung barbarisch sein würde.

Wenden wir uns hiernächst zu einer Prüfung der Formgebung, so werden wir überall, wohin wir blicken, denselben lebenswarmen Naturalismus wiederfinden, der uns, gepaart mit dem Schwunge der Idee und geläutert durch die reinste Schönheit bei den Kolossalstatuen der Giebelfelder, entzückt hat. Der Reliefstil ist so gewissenhaft gewahrt, dass sich der Meister über dessen Grenzen nicht die allerkleinste Ausschreitung erlaubt hat; es ist die Profilstellung fast bei allen Personen unbedingt eingehalten, die Gruppen sind durch den ganzen Raum gleichmässig vertheilt, so dass nirgend eine Lücke, nirgend eine Überfüllung eintritt, ja so gewissenhaft sind die Gesetze des Raumes beobachtet, dass alle Figuren mit ihren Köpfen die gleiche Höhe erreichen (Isokephalie), und die stehenden grösser gebildet werden mussten, als die Reiter, und doch wird das Niemand als störend empfiuden, doch ist auch im Übrigen von irgend einer conventionellen Schranke nicht entfernt die Rede. In allen Gestalten dieser grossen und doch so klar übersehbaren Gestaltenfülle tritt uns die gleiche individuelle Naturwahrheit entgegen, die sich bis in's Einzelne und Einzelnste verfolgen lässt, viel weiter als sie auch dem schärfsten Blicke zur Wahrnehmung kommen konnte, als der Fries noch an Ort und Stelle unter der schattigen Decke der umgebenden Säulenhalle herumlief. Aber wenngleich erst wir, die wir das traurige Glück haben, diese Werke unter dem kalten, strengen Lichte unseres nordischen Himmels in nächster Nähe betrachten zu können, eben dadurch vollaus im Stande sind, den Naturalismus der Formgebung in seiner wunderbaren Durchführung bis auf die leisesten Schwellungen der Musculatur und der Adern, und die geschmeidig weiche Textur der Haut, oder die Veranschaulichung der Gewandstoffe zu würdigen, so dürfen wir doch behaupten, dass das Resultat dieser Art der Formgebung auch den Zeitgenossen des Meisters zur Anschauung kam, ja dass der Gesammteindruck von unendlicher Lebensfülle, den wir bei einem Überblick aus grösserer Ferne empfangen, in der manches Detail verschwindet, eben auf nichts Anderem beruht, als auf der naturwahren Durchführung bis in's Einzelne, nie aber durch eine oberflächlichere Arbeit erreicht werden könnte. Dabei ist nun auf der anderen Seite nicht zu vergessen, dass dieser Naturalismus im Friese so gut wie in den Giebelstatuen vom platten Realismus und bei aller Kräftigkeit und Frische von jeglicher Derbheit unendlich weit entfernt ist. Wohl ist hie und da dem Zufälligen, welches der Wirklichkeit angehört, in dem Wurfe der Gewänder und sonst in ähnlichen Dingen ein bescheidener Raum gegönnt, aber nimmer da wo, und nimmer so dass er die reine Schönheit, den hohen Adel, die zierliche Anmuth auch nur im geringsten beeinträchtigen konnte. Nichts kann in dieser Beziehung, und um sich die Unterschiede des Naturalismus vom Realismus klar zu machen, lehrreicher sein, als eine Vergleichung des Frieses von Phigalia, der bei aller ihm eigenthümlichen Schönheit, welche wir bei seiner Betrachtung zu würdigen versuchen werden, in der Formgebung fast ein conträres Gegentheil zum Parthenonfriese bildet, der weit entfernt ist von einer bis zu dem eben hervorgehobenen Grade durchgeführten

Naturwahrheit in der Darstellung des Körperlichen, in dessen Formgebung dagegen einem derben Realismus, einer unvermittelten, ja zum Theil gradezu unschönen Wiedergabe des Wirklichen und Zufälligen so beträchtliche Concessionen gemacht sind, dass die ideale Erfindung durch dieselben vielfach in's Gedränge kommt, und mehr durch Abstraction als durch unmittelbare Anschauung, und deshalb auch leichter in einer guten Zeichnung als im Original selbst uns zum Bewusstsein kommt.

So unvergleichlich hoch deshalb auch die Formgebung im Friese des Parthenon steht, dennoch ist sie nur Trägerin der tieferen geistigen Intentionen, welche in dieselbe niedergelegt sind, und sich durch sie, ja nur durch sie, in vollendetster Weise aussprechen. Deswegen ist die Form, so reizend und schön sie sei, nie Hauptsache, deswegen ist der Individualismus aller Gestalten nie so weit auf die Spitze getrieben, dass die einzelnen Figuren eine sie aus der Gesammtheit lösende Bedeutung erhielten. Selbst mit den Göttern ist dies nicht der Fall, denn so breit und gewaltig wie diese versammelten Götter dargestellt sind, ihre eigentliche, ja ich möchte sagen ihre einzige Bedeutung haben sie doch nur darin, dass sie die ernstfreudigen Beschauer der hier entfalteten attischen Volksherrlichkeit sind. Deshalb sind sie auch nicht der gedankliche Mittelpunkt der Composition, und deshalb hat der Künstler sie auch als von den handelnden Menschen nicht gesehn und nicht beachtet dargestellt. Alle Theilnehmer des Zuges aber gehn völlig auf in dessen bedeutungsvolle Gesammtheit; die sittig und still einherschreitenden Jungfrauen wie die Jünglinge auf den muthsprühenden Pferden des Reiterzugs, die Geleiter der Opferthiere wie die kühnen Apobaten des Wagenzuges: Alle sind gleichmässig erfüllt von der heiligen Handlung, Alle wirkten, ein Jeder auf seine Weise und seiner Aufgabe gemäss, zur Entfaltung der Herrlichkeit des Vaterlandes, aber Keiner denkt an sich, Keiner bedeutet für sich, da giebt es kein Vordrängen des Ich, und kein Kokettiren mit der Persönlichkeit, da giebt es folglich auch nicht jene Fülle der Einzelmotive, welche ein moderner Künstler in die Darstellung mancher Procession legen würde und legen müsste; aber wenn der Fries des Parthenon den Reichthum dieser individuell interessanten, genreartigen Motive entbehrt, so geht dafür ein Geist durch das gewaltige Bildwerk, ein Geist schlichter, freudiger Frömmigkeit, welchen der Künstler aus seiner Zeit empfangen mochte, den aber seine grosse und reine Seele aus eigenstem Empfinden heraus seiner Schöpfung wieder einzuhauchen wusste, indem er sie eben dadurch zum monumentalen Gebilde erhob und ihr eben dadurch die Bedeutung einer idealen Composition verlieh. So schlicht und einfach in den Motiven, so einheitlich und aus einem Gusse aber auch diese Composition ist, so sehr würde man irren, wenn man deshalb an eine Armuth der Erfindung in den Einzelmotiven glaubte; diese ist so wenig vorhanden, dass man vielmehr den unerschöpflichen Reichthum der Phantasie und Erfindung nie genug bewundern kann und immer mehr anstaunt, je genauer man sich mit der Gestaltenfülle des Frieses beschäftigt. Mögen unsere Leser sich nur einmal das Pröbchen des Reiterzugs ansehn, das wir mittheilen konnten; welche unendliche Mannigfaltigkeit in den Bewegungen der Rosse und ihrer Reiter tritt uns hier entgegen, eine Mannigfaltigkeit, die um so erstaunlicher ist, da der Künstler alle Pferde wesentlich in demselben kurzen Paradegalopp sprengend darstellen musste. Was wir hier sehn, unerschöpflich schöpferisches Gestalten, liebevolles Belauschen der Natur, unendlichen Fleiss in der Ausführung, das tritt uns

entgegen, wir mögen betrachten welchen Theil des Frieses wir wollen. Und wenn wir nun am Schlusse unserer Studien dieses einzigen Kunstgebildes weniger noch als am Anfange derselben zweifelhaft sein können, dasselbe in Anlage und Composition auf Phidias selbst zurückzuführen, wenngleich die Ausführung von verschiedenen Händen sein mag, so dürfen wir wohl die wunderbare Erfindsamkeit, die grossartige Regsamkeit der Phantasie als neuen Zug in das Charakterbild dieses grossen Meisters einfügen, während wir ihn und seine Schule wiedererkennen in dem Fleiss und der Sorgfalt, in dem lebendigen Naturalismus der Form und in dem tiefen Idealismus der Conception, welche auch in der Fülle des liebevoll durchgebildeten Details keine Zersplitterung eintreten lässt, und die ganze Masse der mannigfaltigsten Einzelgestaltung zu einem einzigen grossen Ganzen zusammenzufassen weiss, dergleichen die bildende Kunst auf diesem Gebiete schwerlich jemals wieder erschaffen wird!

SIEBENTES CAPITEL.

Die Sculpturen des Erechtheion.

Gleichwie ein älterer Parthenon, dessen Existenz erst die neuere Zeit mit voller Gewissheit nachgewiesen hat, wurde in der Perserinvasion auch der eigentliche Hauptculttempel der Athene auf der Burg, das sogenannte Erechtheion, von Grund aus zerstört und gleichzeitig mit dem neuen Prachtbau des Parthenon durchaus neu wieder erbaut, ein vollendetes Muster der ionischen Architektur, welche an diesem Gebäude in eben so reicher Entfaltung auftritt, wie der Dorismus im Parthenon. Inschriftlichem Zeugnisse gemäss wurde jedoch der Bau erst nach Ol. 92, 4 (408 v. Chr.), also wesentlich ein Menschenalter später als der Parthenon vollendet. Welche Ausdehnung der plastische Schmuck dieses eigenthümlichen und in der Anordnung und Bedeutung seines verwickelten Grundrisses immer noch nicht sicher erklärten Tempels gehabt habe, sind wir nicht im Stande nachzuweisen, so wenig wie wir zweifeln können, dass derselbe in seiner Art eben so ausgedehnt gewesen wie derjenige des Parthenon und anderer Tempel dieser aus dem Vollen schaffenden grossen Epoche. Denn von schriftlichen Nachrichten, die ja auch in Bezug auf den Parthenon, wie wir gesehn haben, auf die eine dürre Notiz des Pausanias beschränkt sind, liegt über die Sculpturen des Erechtheion Nichts vor, und so sind wir auf die Reste des Monumentes selbst angewiesen, in welchen uns die zunächst zu besprechende Karyatidenhalle ziemlich unverletzt und einzelne Bruchstücke des Frieses erhalten sind, welche letztere durch sehr interessante Fragmente der Baurechnung einigermassen ergänzt werden, ohne uns jedoch einen Überblick über die Gesammtheit der Composition und ein Verständniss ihres Gegenstandes möglich zu machen.

Die Karyatidenhalle ist ein kleiner nördlicher Vorbau der Pandroseion genannten

Abtheilung des Gesammttempels, dessen Name daher rührt, dass sein Gebälk anstatt von Säulen oder Pfeilern, von sechs sogenannten Karyatiden getragen wird. Diese Karyatiden, deren griechischer technischer Name „Korai", Mädchen, ist, sind attische Mädchen im vollen Festschmuck reichlicher Gewandung, welche hier gleichsam im Dienste der Göttin in ähnlicher Weise fungirend gedacht werden, wie die Kanephoren der panathenäischen Procession, und sind uns ganz besonders, abgesehn von der wahrhaften Schönheit ihrer Darstellung, interessant als die ältesten in Griechenland nachweisbaren Beispiele der Vertretung eines architektonischen Gliedes, der freistützenden Säule, durch die menschliche Gestalt. Ich sage als die ältesten Beispiele zunächst mit Bezug darauf, dass in keiner früheren Epoche Ähnliches vorkommt; denn die Jünglingsgestalten als Fackelhalter im Palast des Alkinoos bei Homer (siehe oben Buch 1, S. 46), obwohl sie demselben tektonischen Gedankenkreise angehören, und obwohl wir deren Grundvorstellung keineswegs für eine Erfindung des Dichters halten, stellen immer noch nicht die stricte architektonische Function des menschlichen Körpers und seine demgemässe künstlerische Behandlung dar, abgesehn davon, dass sie das Einzige sind, was auf diesem ganzen Gebiete aus früherer Zeit vorliegt. Etwa gleichzeitig mit den Karyatiden des Erechtheion, jedenfalls derselben Periode künstlerischer Entwickelung Griechenlands angehörend, sind von erhaltenen Monumenten die Atlanten des Zeustempels von Agrigent, welche hier, wo es zunächst auf eine Würdigung dieses architektonischen Gedankens und seiner Ausführung ankommt, zur Vergleichung herbeizuziehn erlaubt sein wird, obwohl sie einem anderen kunstgeschichtlichen Entwickelungskreise angehören, bei dessen Besprechung wir sie abermals berühren werden. Und zwar werden wir um so mehr berechtigt sein, die agrigentinischen Atlanten oder Telamonen, und die attischen Karyatiden hier zusammen zu besprechen, als grade diese beiden Formen es sind, unter denen auch in der späteren Kunst, wenngleich nicht häufig, die menschliche Gestalt in architektonischer Function verwendet worden ist.

Wenn der menschliche Körper an die Stelle eines architektonischen Gliedes tritt, so unterliegt seine Darstellung den Grundgesetzen, nach welchen die Architektonik das durch ihn ersetzte Glied bildet. Nun ist ein oberster Grundsatz der griechischen (wie im Grunde jeder principiell schaffenden) Baukunst, die reale Function jedes Gliedes in dessen Ornamentschema oder in dessen sichtbarer Erscheinung auszudrücken. Die Säule aber fungirt als durchaus freitragende Stütze der Gebälklast, der Pfeiler desgleichen, jedoch immer im nächsten Bezuge zu der Wand, aus der er hervortritt, oder die er in ihrer Endlinie abschliesst.

Ein fernerer Grundsatz der griechischen Architektonik ist die Herstellung eines harmonischen Verhältnisses zwischen Last und Stütze, und zwar nicht allein thatsächlich, wie sich das von selbst versteht, sondern auch in der künstlerischen Erscheinung. Aus diesen beiden Grundsätzen lassen sich sowohl die Principien ableiten, nach denen die Menschengestalt architektonisch verwendet werden kann, wie nach ihnen auch die uns vorliegenden Fälle beurteilt werden müssen. Die Karyatide fungirt als freistehende Säule und Gebälkstütze, der Atlant als Pfeiler und aus der Cellawand im Innern hervortretende Deckenstütze. Als Stützen der auf ihnen ruhenden Gebälklast müssen beide nicht allein thatsächlich, sondern auch in der künstlerischen Erscheinung ihrer Function genügen und ihre Function aussprechen, d. h. beide

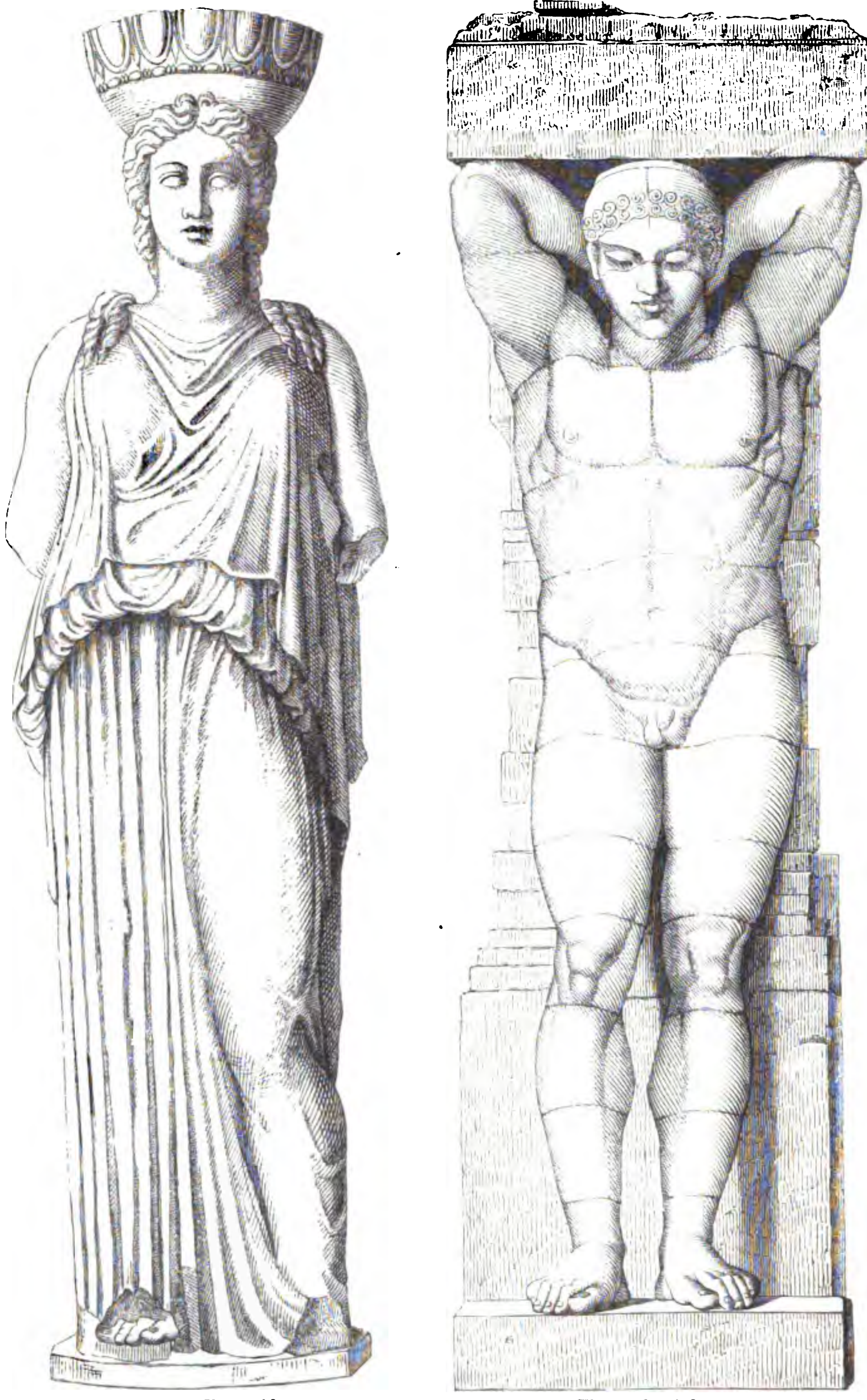


Fig. 50 a. Karyatide.

Fig. 50 b. Atlant.

müssen als tragend und stützend und nur als tragend und stützend erscheinen, wodurch jede andere Bewegung und Handlung des Körpers als diejenige in Bezug auf seine Last durchaus ausgeschlossen ist. Daher zunächst die Nothwendigkeit, beide Gestalten in völlig ruhigem Stande zu bilden, indem jede schreitende Bewegung uns den Gedanken an ein Aufhören der Tragfunction erwecken würde.

In der Art aber, wie beide Gestalten als Träger fungiren, tritt eine Differenz hervor. Die Karyatide trägt nebst ihren fünf Schwestern die Gebälklast auf dem Kopfe; das Verhältniss der Last zur Stütze ist so aufgefasst, dass die erstere zur letzteren verhältnissmässig gering erscheint, und dass die sechs kräftigen Mädchen keiner sonderlichen Anstrengung bedürfen, um ihrer Function zu genügen. Ihr ruhig festes Dastehn reicht hin, um die Last sicher zu balanciren, aber dies unbedingt ruhige und feste Dastehn ist auch nothwendig. Danach sind die Karyatiden zu beurteilen. Es sind stämmige Mädchengestalten in der reifsten Blüthe frischer Jugend, fern von leichtbeweglicher Gracilität, aber freilich auch eben so fern von jeglicher Plumpheit und Derbheit. Die reichliche, bis auf die Füsse herabfallende Gewandung umfliesst die gesunde Fülle der Gliederformen in einfach grossen und markirten Falten, die Masse der Gestalten um ein Beträchtliches vermehrend, indem sie zugleich die Umrisse des Körpers zu der gleichmässigen Rundung der gradlinig begrenzten Säule ergänzt, und durch die grade herablaufenden Falten an deren Canellirung erinnert. So stehn sie da im festlichen Schmucke diese glänzenden Töchter Athens, ohne Beugung nach vorn oder hinten, ohne Wendung nach links oder rechts, und halten die Last ruhig empor, welche auf ihren Köpfen sicher ruht, vermittelt durch ein kleines, an die Form des Korbes der Kanephoren erinnerndes Capitell. Völlig ihrer Aufgabe gewachsen, lassen sie keinen Gedanken an Ermüdung in uns aufkommen, ja dadurch, dass, während sie mit dem einen Fusse wurzelfest auf dem Boden aufstehen, das andere Bein, leicht gebogen, sich der Last entzieht, hat der Künstler, indem er zugleich in ihren Körpern und in der Gewandung den reizvollen Gegensatz einer tragenden und einer getragenen Seite erreichte, welcher jeden Eindruck von Steifheit aufhebt, seinen Karyatiden einen wohlthuenden Grad von bequemer Lässigkeit verliehen. Dieser jedoch ist wiederum nicht so stark, dass die Jungfrauen nicht durchaus von ihrem Amte in Anspruch genommen erschienen, und so ist die Gefahr vermieden, uns ihre Function als geringfügig darzustellen. Hiedurch ist zugleich jener heilige, stille Ernst motivirt, der sich in ihrem Antlitz ausspricht; in ihm spiegelt sich keine Regung subjectiver Leidenschaft, koketter Bewusstheit; es ist ein heiliger Dienst der Göttin, den sie vollziehn, wie die Jungfrauen im Friese des Parthenon, und gleichwie sie thatsächlich und in ihrer äusserlichen Erscheinung nur für die Erfüllung ihres Amtes da sind, gehn sie auch geistig in demselben auf, unbekümmert um Alles, was um sie her vorgeht.

Etwas anders ist die Sache mit den Atlanten von Agrigent, welche in langer Reihe aus der Cellawand vortretend die Deckenbalken trugen. Ihre Last ist eine grössere und erfordert eine schärfere Anspannung der tragenden Kräfte der Glieder. Auch sind diese Atlanten nicht heilige Diener des Gottes, es sind besiegte Giganten, welche die Tempeldecke über dem Haupte des Zeus und seiner Verehrer schwebend halten müssen. Demgemäss auch ihre Erscheinung. Mag sich in ihren Gestalten, und namentlich in den Zügen des Gesichts und in den kleinen Locken ihres Haupt-

haars eine an alterthümliche Formen der Kunst erinnernde Strenge aussprechen, in der Haltung durfte auch die vollendetste Kunst diese Körper nicht anders bilden. Mit beiden Füssen gleichmässig fest auftretend, den Körper grade emporgestreckt, den Nacken leise vorgebeugt und den Blick gesenkt, so stehn sie voll geduldig ausdauernder Kraft unter ihrer Last, welche sie mit den in den Ellenbogen gebeugten Armen empfangen und emporhalten. Nicht ein leicht geflochtener Korb vermittelt hier die Last, ein hart profilirter Kragstein, in welchem die Form des viereckigen Deckenbalkens vorgebildet ist, ruht mit glatter Fläche auf den Vorderarmen der Träger, und giebt uns den Eindruck lastender Schwere, der die gewaltigen Körper mit Anspannung der ganzen Musculatur des Torses wie der Glieder begegnen müssen, während die Riesenleiber doch auch wieder so mächtig und in ihnen die Kraft so energisch erscheint, dass wir die Überzeugung gewinnen, sie werden der auf ihnen ruhenden Last auch auf die Dauer nicht erliegen. Sowie aber in den Karyatiden Alles, Massverhältniss, Grundform, Gewandung, Haltung und Ausdruck sich vereinigt, um dieselben als Stellvertreterinnen der frei und leicht tragenden Säulen zu charakterisiren, so erscheinen die Giganten von Agrigent, vortretend aus der Wand, aus der hinter ihnen noch eine Lesine vorspringt, gleichmässig grade emporgerichtet und mit den Spitzen der Ellenbogen die Winkel des schweren Pfeilercapitells markirend, vollkommen als Stellvertreter des Pfeilers.

Kehren wir aber nach dieser zur künstlerischen Würdigung der Karyatiden nothwendigen vergleichenden Betrachtung von Agrigent nach Athen und dem Erechtheion, als dem Schauplatz unserer jetzigen Studien zurück, so finden wir von dem plastischen Schmucke dieses merkwürdigen Tempels, wie gesagt, nur einzelne Reste, und zwar Reste des ionischen Frieses. So gering aber auch diese Reste sein mögen, namentlich wenn man sie mit dem Friese des Parthenon vergleicht, so mannigfaltiges Interesse bieten sie der Betrachtung dar. Was zunächst die materielle Technik anlangt, so findet sich hier das Eigenthümliche, dass, während bei allen übrigen Friesen, die wir kennen, die Sculpturen aus der Oberfläche der soliden Werkstücke des Tempels herausgehauen sind, der Fries des Erechtheion aus Figuren von pentelischem Marmor besteht, welche auf die Friesblöcke von eleusinischem Stein durch metallene Klammern einzeln aufgenietet sind. Welcher Grund für die Wahl dieser ungewöhnlichen und unsoliden Construction vorgelegen haben mag, scheint mir völlig dunkel; für uns aber hat dieselbe noch den besonderen Nachtheil im Gefolge gehabt, dass wir die Theile des Frieses durchaus ohne Zusammenhang in ganz vereinzelten Stücken und Figuren aufgefunden haben, was uns eine Zusammensetzung in richtiger Folge und eine Erklärung des Gesammtinhalts so gut wie unmöglich macht. Zusammenhang mehrer Figuren ist uns nur für ein verhältnissmässig geringes Stück des Frieses geboten, und auch dies nicht durch erhaltene Fragmente, sondern durch inschriftliche Überlieferung. Diese inschriftliche Überlieferung, ein Theil der Baurechnung des Tempels, von der noch mehre andere, uns nicht näher interessirende Fragmente gefunden sind, bietet uns ausser dem erwähnten theilweisen Zusammenhang noch eine andere interessante Thatsache dar, welche uns einen Einblick in die Verfahrungsart der damaligen Zeit bei der Herstellung umfangreicher plastischer Werke gestattet. Das in Rede stehende Stück der Baurechnung nämlich, welches den Fries betrifft, zählt verschiedene Arbeiter auf und giebt an, welche Figur ein Jeder gemacht und

welche Bezahlung er dafür erhalten habe. Wir lernen also, dass während, und obgleich die Composition eines Werkes, wie ein solcher Fries, natürlich und nothwendig von einem Meister herrührte, an der materiellen Herstellung desselben, der Ausführung im Marmor verschiedene Hände thätig waren, und zwar, dass wir in diesen Arbeitern schwerlich selbständige Künstler, sondern nur geschickte Steinmetzen oder Marmorarbeiter zu suchen haben; denn in dem sogleich mitzutheilenden hier in Rede stehenden Stücke der Erechtheionbaurechnung tritt uns kein einziger Künstlername entgegen, der mit einem sonsther bekannten sicher zu identificiren wäre. Wenn wir nun nicht annehmen wollen, dass ein solches Verfahren der Übertragung der Ausführung an verschiedene Hände und an untergeordnete Arbeiter allein beim Friese des Erechtheion stattgefunden habe, so finden wir in diesem Umstande eine ausreichende Erklärung dafür, dass auch bei anderen Werken gleicher Art in verschiedenen Theilen etwas verschiedene Arbeit erkennbar ist, und dass bei anderen die Ausführung hinter der Composition und Anlage zurücksteht, worauf ich gelegentlich des Frieses von Phigalia zurückkommen werde; zugleich aber muss uns wieder die Gleichartigkeit der Arbeit an den auf uns gekommenen, notorisch aus verschiedenen Händen stammenden Reliefen des Erechtheionfrieses warnen, bei andern derartigen Werken nicht zu schnell Differenzen in der Arbeit zu erkennen oder dieselben in die Werke hineinzusehn, was in Bezug auf den Parthenonfries von einigen Seiten vielleicht geschehn ist. Endlich muss die verbürgte Thatsache, dass die Reliefe des Erechtheionfrieses aus den Händen untergeordneter Arbeiter stammen, unsere Vorstellung von der bildnerischen Fähigkeit dieses Zeitalters und von der weiten Verbreitung derselben wesentlich erhöhen. Ehe wir jedoch weiter und zur Betrachtung der uns erhaltenen Reste übergehn, theilen wir das mehrerwähnte Stück der Baurechnung in einer wortgetreuen Übersetzung mit. Das Fragment ist etwa durch folgenden Vordersatz zu ergänzen: Es arbeitete für den beigesetzten Preis: .... „den Knaben, der den Speer hält, für 20 Drachmen (5 Thaler); „Phyromachos der Kephisier den Jüngling neben dem Panzer, für 60 Drachmen „(15 Thlr.); Praxias, der in Melite wohnt, das Pferd und das hinter diesem sicht- „bare, welches ausschlägt, für 120 Drachmen (30 Thlr.); Antiphanes der Kera- „mier den Wagen und den Jüngling, der die zwei Pferde an denselben anschirren „will, für 240 Drachmen (60 Thlr.); Phyromachos der Kephisier denjenigen, „der das Pferd führt, für 60 Drachmen (15 Thlr.); Mynnion, der in Argyle wohnt, „das Pferd und den Mann, der dasselbe schlägt und die Stele, welche später hinzu- „gefügt ist, für 127 Drachmen (31 Thlr. 22½ Sgr.); Soklos, der in Alopeke wohnt, „denjenigen mit dem Leitseile (der Halfter) in der Hand, für 60 Drachmen (15 Thlr.); „Phyromachos der Kephisier den auf seinen Stab gelehnten Mann, der neben „dem Altar steht, für 60 Drachmen (15 Thlr.); Iasos der Kolyttier die Frau, „vor welcher sich ein Mädchen niedergeworfen hat, für 80 Drachmen (20 Thlr.)".

So wenig nun auch die Schatzbeamten in dieser Inschrift auf den Zusammenhang der einzeln genannten Figuren Rücksicht genommen haben und ihren Interessen gemäss Rücksicht nehmen konnten, so wenig lässt sich, wie dies auch schon von Anderen[61]) bemerkt ist, an diesem Zusammenhange zweifeln. Nun betrifft allerdings die Inschrift nur einen beschränkten Theil der ganzen Friescomposition und zwar einen zu beschränkten, als dass wir aus demselben auf den Inhalt des Ganzen

schliessen könnten; was aber den vorliegenden Theil selbst anlangt, so kann mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden, dass er nicht mythischen Inhalts ist; denn schwerlich würden mythische Personen auch in der Schatzrechnung nur durch „Mann, Jüngling und Frau" bezeichnet worden sein. Wir müssen vielmehr annehmen, dass in diesem Friesstücke wirkliche Menschen dargestellt waren, und zwar in Handlungen, für die sich die Westseite des Parthenonfrieses fast von selbst zur Vergleichung darbietet. Hier wie dort einzelne Gruppen, die sich hier wie dort aus Vorbereitungen zu einer festlichen Handlung sehr einfach verstehn lassen. Und dass eine solche den Gegenstand des Erechtheionfrieses wie denjenigen des Parthenonfrieses gebildet habe, ist eine naheliegende Vermuthung. Ja es scheint, dass wir aus den erhaltenen Fragmenten, welche, wenngleich in sehr ungenügender Weise, in Rangabés Antiquités helleniques I, pl. 3 und 4, abgebildet sind, auf eine dem Parthenonfriese analoge Composition schliessen können, d. h. auf einen Festaufzug in Anwesenheit zuschauender Gottheiten. Denn unter den Fragmenten, von denen wir in Fig. 51 einige Proben mittheilen, finden sich mehre, in welchen theils thronende, theils stehende Göttinnen nach den begleitenden Thierattributen oder nach sonstigen Umständen unverkennbar sind (siehe Fig. 51, b, c, d, i, k), während andere auf schreitende weibliche Figuren schliessen lassen, noch andere mässig bewegten Männergestalten angehören (f, h), und endlich auch die Reste neben einander dahin sprengender, also angeschirrter Pferde gerettet sind. Weitergehende Vermuthungen über den Gegenstand aufzustellen, dürften wir für jetzt nicht berechtigt sein, und wenden uns deshalb einer Betrachtung der Reste in künstlerischer Rücksicht zu. Die nach hinten zur Aufheftung auf den Grund abgeplatteten nur etwa 10″ hohen Reliefe sind ziemlich stark erhoben und in bestimmten Formen gehalten. In den besser erhaltenen Figuren lässt sich weder die naturgemässe Composition verschiedener Stellungen und Bewegungen noch jene eigenthümliche Fülle oder Breite der Formen verkennen, durch welche die Sculpturen des Parthenon sich vor früheren und späteren Werken auszeichnen. Eine langgewandete ruhig dastehende weibliche Gestalt, die leider nur vom Gürtel abwärts erhalten ist (a), erinnert in wirklich auffallender Weise an die Karyatiden desselben Tempels, ein anderes Fragment einer rasch eilenden weiblichen Gewandfigur (e) gemahnt an die Iris des östlichen Parthenongiebels, eine Gruppe zweier in der Umarmung stehenden Frauen (d), eine auf Felsgestein sitzende weibliche Gestalt (k), und ein Fragment einer weiblichen Figur mit entblösster Brust (g) haben in Stellung und Formgebung Etwas von der anmuthigen Frische der Thauschwestern desselben Giebels, während ein paar besser erhaltene männliche Torse (h, i), soweit sich nach den sehr mässigen Zeichnungen urteilen lässt, eher Analoges mit den Sculpturen an den Friesen des Theseion darbieten. Über die Detailbildung des Nackten kann ich nur nach den Abgüssen eines Gruppenfragments (i) urteilen, in welchem die Formen des im Schosse der weiblichen Gestalt liegenden Knaben von der höchsten und reizendsten Zartheit sind. Für die Beurteilung der Gewandbehandlung liegt in den Zeichnungen und in zweien mir zugänglichen Abgüssen etwas mehr Material vor. Danach ist die Ausführung durchweg sehr fleissig und sauber, die Formen sind präcis, ohne hart sein, und die Mehrzahl der Motive ist überaus wohl verstanden. Hie und da jedoch scheint eine nicht durchaus naturgemässe, sondern mehr arrangirte und auf gefälligen Effect hinarbeitende Anordnung



Fig. 51. Fragmente vom Fries des Erechtheion.

des Faltenwurfes hervorzutreten (c, g, k), welche schon über die allen Reichthum der Motive regelnde Strenge der Sculpturen des Parthenon hinausgeht, und mit der Manier übereinstimmt, die wir sogleich an den mit der Vollendung des Erechtheion schon dieser Analogie wegen ungefähr gleichzeitig zu haltenden Sculpturen vom Tempel der Nike apteros wiederfinden werden. Die Arbeit verschiedener Hände an den erhaltenen Fragmenten wüsste ich trotzdem nach den Zeichnungen kaum nachzuweisen, und kann bemerken, dass auch Rangabé, der Herausgeber dieser Fragmente[62]) die Gleichmässigkeit der Technik den Originalen gegenüber hervorhebt.

ACHTES CAPITEL.

Die Sculpturen vom Tempel der Nike apteros.

Auf dem Abschluss oder Stirnpfeiler der südlichen Mauer der Akropolis von Athen erhob sich und erhebt sich nach langer Zerstörung heute wieder ein Tempel, der trotz aller Kleinheit (denn er misst nur 18 zu 27 Fuss) eine Perle attisch-ionischer Architektur ist. Geweiht war er der mit Nike identificirten Athene (*Ἀθηνᾶ Νίκη*), deren altes Holzbild, welches die Verwüstung der Burg durch die Perser überdauert hatte, in diesem Tempel stand, der gewöhnlich mit dem durch Pausanias in Schwang gebrachten Namen des Tempels der Nike apteros (der ungeflügelten Siegesgöttin) bezeichnet wird. Wir haben es hier nicht mit dem alten Cult und dem alten Cultbilde der Athene Nike zu thun, eben so wenig mit der Architektur in ihrer schönen Gesammtheit und in ihrem reizvollen Detail, sondern nur mit den Resten des Sculpturschmuckes des Tempelchens, bestehend in dem Friese und einigen Platten sculpirten Marmors, durch welche eine Brustwehr oder Balustrade gegen den Rand des gewaltigen Mauerpfeilers hergestellt war. Ehe wir aber den Fries näher betrachten, muss erwähnt werden, dass die Ansicht derjenigen, welche annahmen, dieses Tempelchen sei von Kimon als Denkmal seiner Siege über die Perser vor der 80. Ol. errichtet worden, als unbegründet nachgewiesen ist[63]), so dass wir zunächst kein Datum für die zu besprechenden Sculpturen besitzen und ein solches aus diesen selbst abzuleiten genöthigt sind. Doch wird uns eine Würdigung ihres Stils nicht lange anstehn lassen, dieselben der Zeit bald nach Phidias zuzuweisen, derselben Zeit, welcher der Fries des Erechtheion angehört, und schon der Umstand, dass der Fries so gut wie die Balustrade aus pentelischem, nicht aus parischem Marmor besteht, wird uns, gemäss einer früher mitgetheilten Bemerkung, die Entstehung dieser Sculpturen nicht über Perikles' Verwaltung hinaufdatiren lassen.

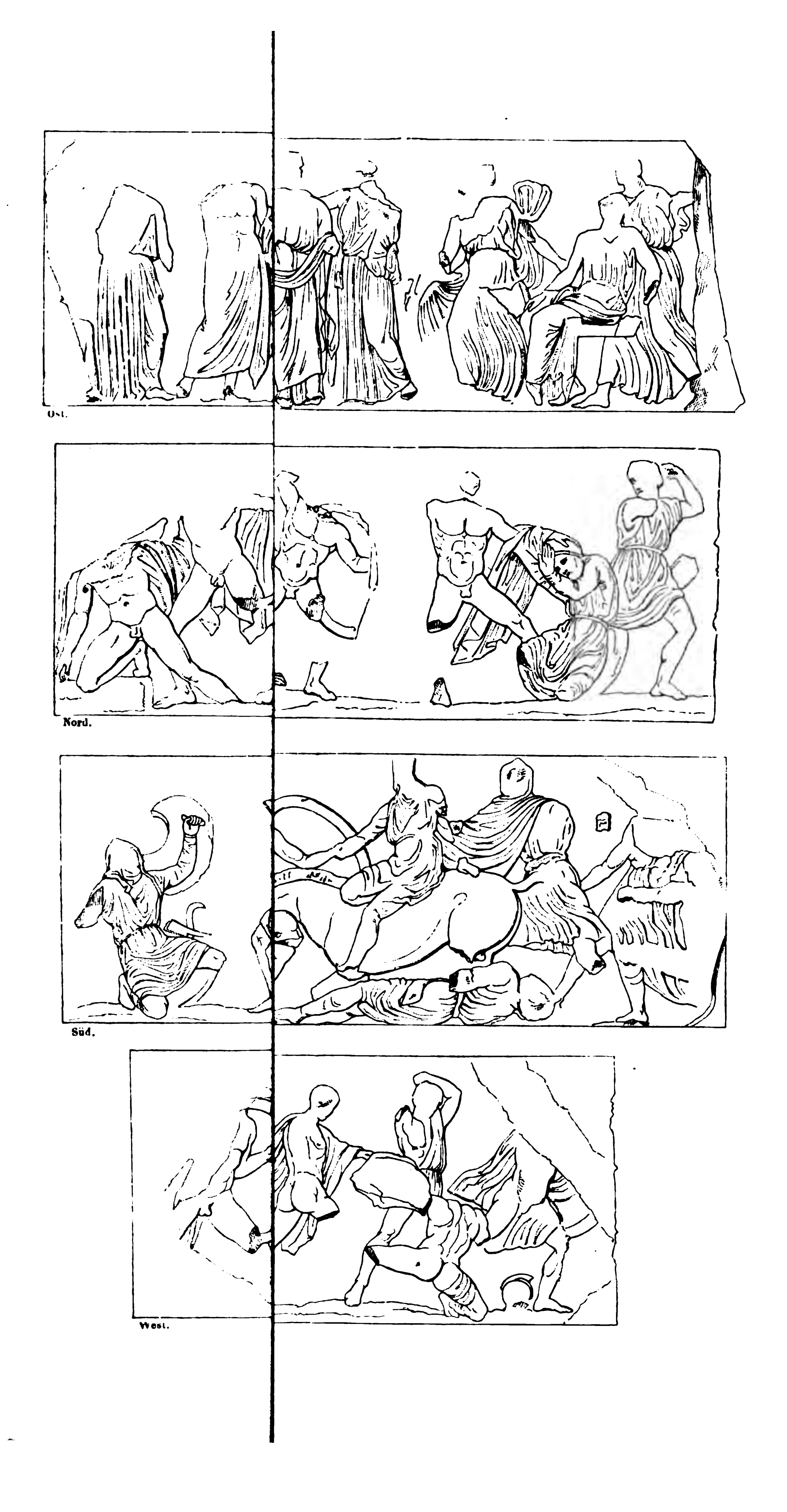
Der nur 0,45 M. hohe Fries zerfällt seiner Darstellung nach in vier getrennte, den vier Seiten des Tempels entsprechende Compositionen, deren erste (im Osten) ein Götterversammlung enthält, während die drei anderen Kampfscenen bieten. Die Götterversammlung ist Gegenstand verschiedener, zum Theil recht abenteuerlicher

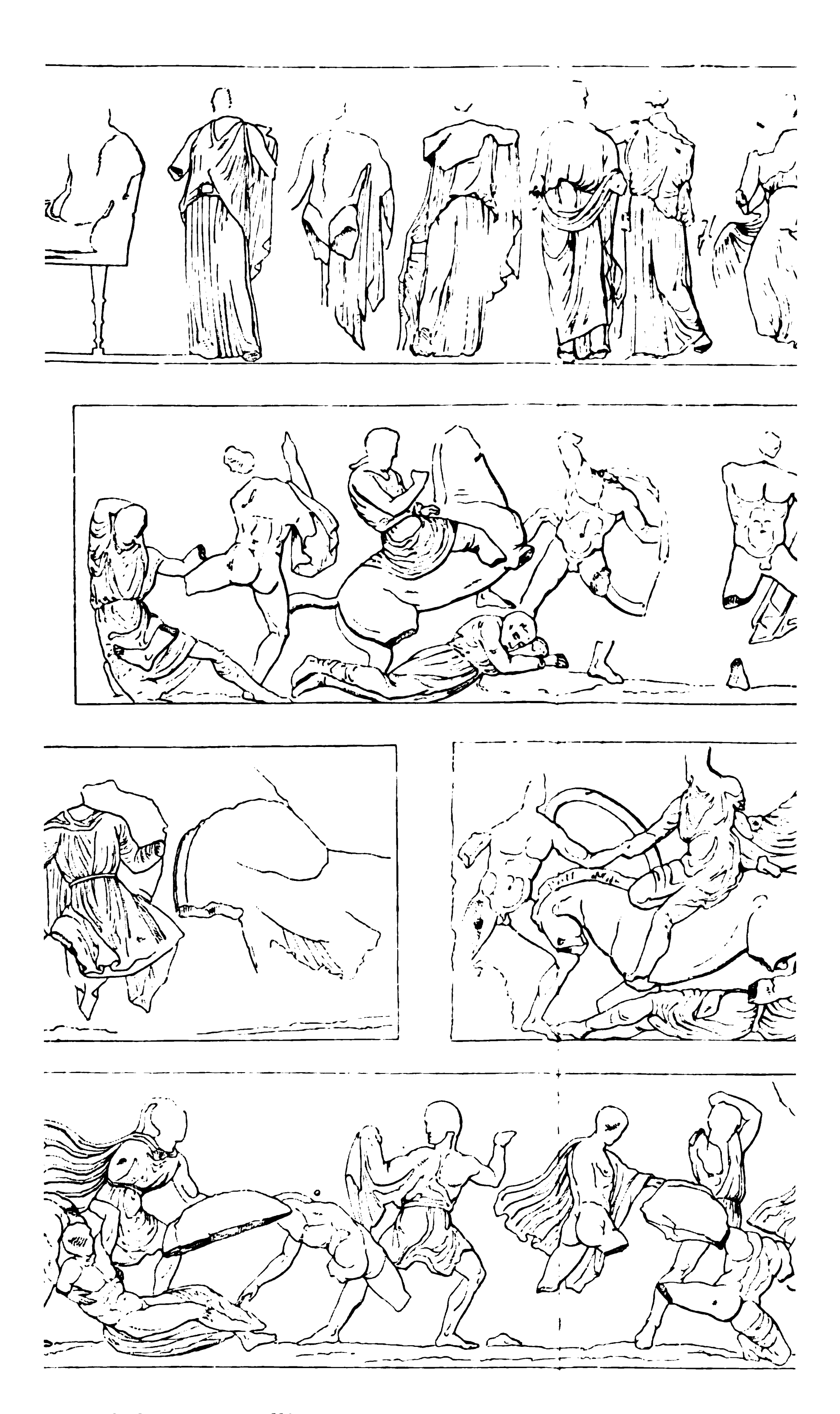
Vermuthungen gewesen[64]), jedoch kann ich weder glauben, dass in irgend einer derselben das Richtige getroffen sei, noch auch, dass wir nach den verstümmelten Resten der meistens weiblichen und langbekleideten Figuren (ihrer 16 von den besser erhaltenen 21, eine Figur ist bis auf Spuren verschwunden), denen grade die individuell bezeichnenden Theile, die Köpfe sowie alle Attribute fehlen, jemals im Stande sein werden, für die auf einem vielleicht gänzlich unbekannten, mit dem Cultnamen der Athene Nike zusammenhangenden attischen Localmythus beruhende Darstellung eine mehr als conjecturale Erklärung aufzustellen. Nur so viel scheint sich zu ergeben, dass diese Seite des Frieses mit den übrigen dreien in keinem unmittelbaren Zusammenhang stehe. Eine andere Frage dagegen ist es, ob wir diese übrigen drei Seiten für Darstellungen verschiedener Handlungen oder für diejenige verschiedener Scenen derselben Begebenheit ansprechen sollen. Das Erstere ist die gewöhnliche Annahme, ich möchte mich dagegen für das Zweite entscheiden. Denn die Übereinstimmung der nördlichen und südlichen Seite, welche die westliche zwischen sich einrahmen, ist so gross, dass ich diese beiden Compositionen nur für die Darstellungen zweier durchaus parallelen Theile einer Handlung halten kann, zu der denn freilich auch die verschiedene Scene der Westseite gehören muss. Auf der Süd- wie auf der Nordseite nämlich finden wir Kämpfe von Griechen gegen barbarische, namentlich mit Hosen bekleidete Reiter, während die Westseite Kämpfe von Griechen gegen Griechen erkennen lässt. Die barbarischen Reiter hat man freilich zum Theil für Amazonen gehalten, jedoch lassen sich in fast allen zu bestimmt bärtige Männer erkennen, als dass wir lange zweifeln könnten, nicht eine mythische Amazonenschlacht, sondern einen geschichtlichen Kampf gegen Perser vor uns zu haben. Es handelt sich also allein darum, uns einer Schlacht der Griechen gegen die Perser zu erinnern, in der auf persischer Seite Griechen kämpften, die folglich zur Deutung der drei Friesseiten hinreicht, wenn wir dieselben als drei Theile einer Begebenheit auffassen. Eine solche ist bekanntlich die Entscheidungsschlacht bei Platää, in der auf Seiten der Barbaren, und zwar grade den Athenern gegenüber die Böoter, Lokrer, Malier, Thessaler und Phokäer fochten (Herod. 9, 31), und zwar erzählt uns Herodot (9, 67), dass die übrigen Hellenen auf Barbarenseite sich absichtlich schlecht hielten, nur die Böoter, namentlich die Thebaner, fochten geraume Zeit tüchtig gegen die Athener, denen sie unter grossem Verluste unterlagen. Hier haben wir die historische Unterlage zur einheitlichen Deutung unserer drei Friesseiten, wie ich dies an einem andern Orte näher zu begründen gesucht habe[65]).

Obgleich nun aber die hier dargestellten Kämpfe durchaus historisch sind, so sind sie doch fern von allem historischen Realismus in Bewaffnung, Kampfart oder in sonstigen Momenten, in frei erfundenen Gruppen und durchaus in der Weise heroischer oder mythischer Kämpfe gebildet, so dass die allgemeine Schlacht in eine Folge von Einzelkämpfen aufgelöst ist. Und zwar musste dies schon deshalb geschehn, weil das Relief, dem die Tiefenperspective abgeht, gar nicht die Möglichkeit bietet, die Massenbewegungen geordneter Phalangen oder Reiterlinien darzustellen. Aber auch abgesehn hievon wird jeder denkende Leser begreifen, dass nur vermöge dieses Verfahrens der ganzen Darstellung jene Fülle des individuellen Lebens und der individuellen Bewegung, jener Reichthum an einzelnen Motiven verliehen werden konnte, welche die Grundbedingung des Interesses und der Schönheit aus-

gedehnter plastischer Compositionen ist, er wird es begreifen, auch ehe er einen Blick auf die beiliegende Tafel (Fig 52) geworfen hat, auf der wir einige der besterhaltenen Platten als Proben zusammengestellt haben. In der untersten Reihe unserer Tafel sind zwei Proben der Westseite, zunächst der Eckblock der Nordseite, auf welchem wir einen Kämpfer mit einem unzweifelhaften böotischen Helm, Schild an Schild im harten aber noch gleichen Kampfe mit dem Gegner finden, und sodann zwei ausgedehntere Kämpfergruppen. In der ersteren derselben (rechts) scheint es sich um die Gefangennahme und Entwaffnung eines überwältigten und auf die Knie gestürzten Kämpfers durch zwei Gegner zu handeln (die letzte Figur rechts gehört zu einer neuen beschädigten Gruppe), während es in der grösseren Gruppe links die Rettung eines Verwundeten gilt. Ein Kampfgenoss hat den zu Boden Gesunkenen sanft erhoben, während zwei durch die Helme als Athener erkennbare Kämpfer den siegreichen Feind zurücktreiben, dessen Genoss oder Diener mit übergehaltenem Schilde sich vorbeugt, um den Fuss des Gesunkenen zu ergreifen und ihn auf Feindesseite hinüberzuziehn, eine Scene, die in sehr interessanter Weise an die äginetischen Giebelgrupen erinnert. Die letzte Figur links scheint zu der folgenden Gruppe zu gehören, in der ein Thebaner vor einem Athener zurückweicht, während in den noch folgenden drei Gruppen wir jedesmal den Kampf über einen Gefallenen wiederfinden, der aber in schöner Abwechselung das eine Mal als Todter, das andere Mal als matt Hinsinkender, das dritte Mal als noch Widerstrebender unterschieden ist, so dass demgemäss auch die Situationen der über den Gefallenen Kämpfenden jedesmal verschieden erscheinen. In der zweiten und dritten Reihe haben wir ein paar Stücke der Nordseite und der Südseite zeichnen lassen. Die erstere Platte der Nordseite beginnt mit der Darstellung eines auf das Knie gestürzten Barbaren, den sein griechischer Gegner im Haar gefasst hat und mit dem Todesstosse oder Streiche bedroht, während in der folgenden Gruppe ein berittener Barbar über die Leiche eines Genossen dahinsprengend einen Griechen zurückdrängt, und die dritte Gruppe, der ersten im Motive ähnlich, den zu Boden gestürzten Perser von einem Genossen vertheidigt zeigt. In der zweiten Platte bildet die Verfolgung eines dahinsprengenden Persers durch einen behelmten und beschildeten Griechen das hervortretende Hauptmotiv. In dem ersten Stücke der Südseite (unserer dritten Reihe) handelt es sich um Gefangennahme eines Persers, dem das Pferd unter dem Leibe getödtet ist, und der jetzt, in der Gewalt zweier Gegner, eines bekleideten und eines unbekleideten, von seinem zusammenstürzenden Thiere steigt, unter dem die Leiche eines zweiten Persers liegt. Allerdings scheinen zwei Barbaren, von denen der eine kniet, den bekleideten Griechen zurückhalten zu wollen, jedoch ist hier der Fries zu sehr zerstört, um mit Sicherheit über die Motive urteilen zu können.

In dem zweiten Stücke der Südseite kehrt links zu Anfang die Gruppe des auf die Knie gestürzten, von seinem griechischen Gegner bedrohten Barbaren wieder, die wir bereits in zweien Variationen auf den Platten von der Nordseite kennen gelernt haben, die aber hier durch das sehr charakteristische Kostüm des Barbaren ausgezeichnet ist. Auch die zweite Gruppe wiederholt im Wesentlichen das Motiv der Mittelgruppe der eben genannten Platte, den Kampf eines Griechen zu Fuss gegen einen berittenen Perser über eine Barbarenleiche; nur dringt der Grieche hier mehr an, während er dort zurückweicht. Die letzte Figur rechts gehört zur folgenden


Nord.
Süd.
West.



's Tempels der sogenannten Nike apteros in Athen.

npfers erhalten ist. In der
esterhaltene Stück der Ost-
hen Götterversammlung.
esammtheit der vorliegenden
rdnung der drei Seiten mit
gen die Thebaner zwischen
nit der Barbarenschlacht als
loben; wie sehr und warum
l Darstellung des geschicht-
its oben ausgesprochen und
der einzelnen Gruppen über,
rect, mehrfach mit sehr ge-
Mannigfaltigkeit der Motive
tive einzelner Gruppen, wie
ler Westseite, die Gefangen-
Sturz eines anderen Persers,
und die Erfindung in einigen
hes Interesse des Beschauers
einer gewissen, merkbar her-
Wir verweisen zur Begrün-
usnahme auf jeder Platte der
en, unter dem sprengenden
seite eine, wenn auch in ver-
gt, denn das kann mit gutem
Schlacht bei Platää hervorzu-
r war; wir verweisen vielmehr
e Wiederholung eines Kampf-
über einen Gefallenen, auf der
nie gestürzten Barbaren durch
if die mehrfache Wiederholung
kämpfenden Griechen auf dem
Langseiten genau so noch zwei
estseite, zwei Mal im grösseren
riechen, der den Fuss in die
ngruppe des Stückes links von
lseite, und wesentlich überein-
stseite wieder; die Gestalt des
st drei Mal wesentlich dieselbe.
nicht so gross ist wie diejenige
Parthenonfries, oder des Mei-
ennen lernen werden, so muss
l, die einzeln[illegible]ive in eine
ck der einer[illegible] Man-
egung der [illegible]osition
richt. In au[illegible]rem



Gruppe, von der nur noch der Schild des zweiten Kämpfers erhalten ist. In der obersten Reihe unserer Tafel endlich bringen wir das besterhaltene Stück der Ostseite als Probe von der dort vorgestellten und unerklärlichen Götterversammlung.

Suchen wir nun ein künstlerisches Urteil über die Gesammtheit der vorliegenden Friescomposition zu gewinnen, so können wir die Anordnung der drei Seiten mit den Kämpfen, das Einfassen der Kämpfe der Athener gegen die Thebaner zwischen die in vollkommener Parallele stehenden Langseiten mit der Barbarenschlacht als sinnig und die Einheit des Ganzen klar darstellend, nur loben; wie sehr und warum wir mit der Art der freikünstlerischen Auffassung und Darstellung des geschichtlichen Gegenstandes einverstanden sind, haben wir bereits oben ausgesprochen und zu begründen gesucht. Gehn wir nun zur Betrachtung der einzelnen Gruppen über, so erkennen wir willig an, dass dieselben durchweg correct, mehrfach mit sehr gefälliger Lebendigkeit und mit einer nicht verächtlichen Mannigfaltigkeit der Motive componirt sind. Trotzdem aber, und obgleich die Motive einzelner Gruppen, wie z. B. der Hauptgruppe auf dem mitgetheilten Stücke der Westseite, die Gefangennahme des Persers auf dem sinkenden Pferde, der heftige Sturz eines anderen Persers, das Durchgehen zweier ledigen Pferde auf der Südseite und die Erfindung in einigen andern Theilen ein mehr als gewöhnliches auch seelisches Interesse des Beschauers in Anspruch nehmen, so kann der Künstler doch von einer gewissen, merkbar hervortretenden Monotonie nicht freigesprochen werden. Wir verweisen zur Begründung dieses Tadels nicht sowohl darauf, dass ohne Ausnahme auf jeder Platte der Nord- und Südseite, wie auch unsere Proben zeigen, unter dem sprengenden oder stürzenden Pferde des Hauptstreiters auf Barbarenseite eine, wenn auch in verschiedener Weise, lang hingestreckte Perserleiche daliegt, denn das kann mit gutem Bedacht ersonnen sein, um noch ein Merkmal der Schlacht bei Platää hervorzuheben, in welcher der Verlust auf Perserseite ungeheuer war; wir verweisen vielmehr auf die mehrfache, wenn auch im Einzelnen variirte Wiederholung eines Kampfmotivs, so auf der Westseite dasjenige eines Kampfs über einen Gefallenen, auf der Nord- und Südseite die Bändigung eines auf die Knie gestürzten Barbaren durch seinen griechischen Gegner. Wir verweisen ferner auf die mehrfache Wiederholung einer Stellung; diejenige z. B. des gegen den Reiter kämpfenden Griechen auf dem Stücke rechts der Südseite, kehrt auf den beiden Langseiten genau so noch zwei Mal wieder, und sehr ähnlich vier Mal auf der Westseite, zwei Mal im grösseren Stücke unserer untersten Reihe; die Stellung des Griechen, der den Fuss in die Weiche seines Gegners stemmt, in der rechten Nebengruppe des Stückes links von der Nordseite, kehrt fast genau ebenso auf der Südseite, und wesentlich übereinstimmend nochmals auf der Nord- und auf der Westseite wieder; die Gestalt des berittenen Persers und die Stellung seines Pferdes ist drei Mal wesentlich dieselbe. Wenngleich also die Erfindungsgabe des Künstlers nicht so gross ist wie diejenige des Phidias in der Composition des Reiterzugs vom Parthenonfries, oder des Meisters des phigalischen Frieses, den wir demnächst kennen lernen werden, so muss doch anerkannt werden, dass derselbe es verstand, die einzelnen Motive in eine derartige Abfolge zu bringen, dass der Totaleindruck der einer lebendigen Mannigfaltigkeit ist, und dass die Dimension der Bewegung der ganzen Composition den Bedingungen der Friessculptur durchaus entspricht. In auffallend geringerem

Grade ist dies auf der Ostseite der Fall, auf der, wie sich unsere Leser schon aus der mitgetheilten Probe überzeugen können, das grade Nebeneinanderstehn der wenig bewegten, langbekleideten Göttergestalten den Fluss und die Einheitlichkeit der Composition in bedenklicher Weise beeinträchtigt, obgleich nicht verkannt werden soll, dass der Künstler sich der Gesetze der zweiflügeligen Composition bewusst war, und dass er dieselben in der entgegengesetzten Richtung und Bewegung seiner Figuren thunlichst zur Anschauung zu bringen suchte.

Die Formgebung der einzelnen Figuren des im Mittel bei 0,45 M. Höhe um 1 1/2 Zoll vorspringenden Reliefs steht, soweit sich bei dem zerstörten Zustande der meisten Platten sicher urteilen lässt, durchaus auf der Höhe der Kunst, und lässt es weder an Fluss und Leben der Umrisszeichnung noch an Kraft und Weichheit der Flächenbehandlung noch an jenem lebenswarmen Naturalismus der Detailbildung fehlen, der Werke dieser grossen Epoche der Kunst so wunderbar von späteren Productionen unterscheidet. In den Gewandungen aber lässt sich der Beginn eines Strebens nach Effect, eine Anordnung, die nicht mehr durchweg aus den Bewegungen selbst mit Nothwendigkeit abgeleitet ist, und sich in breiten, flatternden und faltenreichen Massen und vielfältig geschwungenen Linien mit Behagen ergeht, schwerlich verkennen. Wir haben auf Ähnliches bei den Reliefen vom Erechtheionfriese hingewiesen, und müssen hier wiederholen, dass in Bezug auf das Formgefühl und die Formgebung kaum zwei Kunstwerke mit einander so viel Gemeinsames haben, wie diese beiden zuletzt besprochenen Friesreliefe, abgesehn davon, dass einzelne Figuren von der Ostseite unseres Frieses vom Niketempel fast genau mit Figuren aus dem Friese des Erechtheion übereinstimmen. Wir haben um so mehr Ursache an dieser Ähnlichkeit festzuhalten, je mehr durch die Datirbarkeit des Erechtheionfrieses aus dem Anfang der 90er Olympiaden auch dem zuletzt betrachteten Friesrelief eine Zeit angewiesen wird, die uns dasselbe als ein Monument des Übergangs von der strengen Grossheit phidiassischen Stils zu der leichteren Anmuth des Stils der jüngeren attischen Schule erkennen und würdigen lässt.

Ehe wir den Niketempel und Athen verlassen, um die Monumente kennen zu lernen, welche die attische Kunst der phidiassischen Zeit auf dem Boden anderer griechischer Stämme hervorbrachte oder anregte, muss noch mit wenigen Worten der Reliefe von der Balustrade des Niketempels gedacht werden, von denen in der nebenstehenden Figur die besser erhaltenen Theile als Proben mitgetheilt sind. Diese Reliefe, von denen nur wenige Bruchstücke auf uns gekommen sind, scheinen geflügelte Siegesgöttinnen in verschiedenen Handlungen, deren Einheit wir nicht mehr beurteilen können, dargestellt zu haben. Das grösste der erhaltenen Fragmente (Fig. 53 links) zeigt zwei dieser Göttinnen, die mit der Bändigung eines Stieres beschäftigt sind, das nächstgrösste (Fig. 53 rechts) stellt eine Nike dar, die beschäftigt ist, sich eine Sandale vom rechten Fusse zu lösen. Der Stil dieser in mässigem Hochrelief gehaltenen Figuren weicht so merklich von dem Stil des Frieses ab, das Moment des Effectvollen in den Gewandungen, welches dort leise auftrat, zeigt sich hier so sehr entwickelt, ja ist besonders in dem ersteren Fragmente so weit gesteigert, dass es zu leisem Tadel herausfordert. Ich kann deshalb nicht umhin, die Annahme [96]), beide Reliefe seien gleichzeitig und die Differenz nur daraus zu erklären, dass der Meister die grösseren und sichtbaren Reliefe der Balustrade mit eigener Hand arbeitete, in

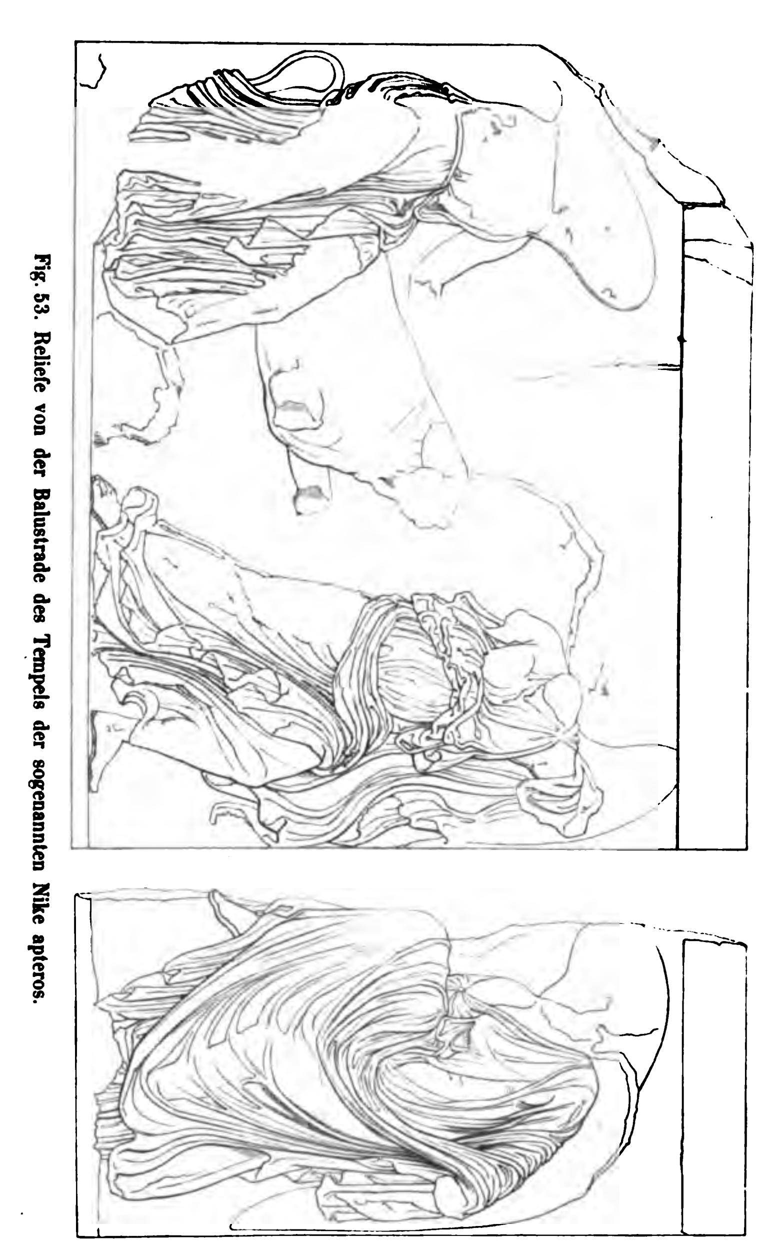


Fig. 53. Reliefe von der Balustrade des Tempels der sogenannten Nike apteros.

ihnen also sein Formgefühl vollkommen ausdrückte, während er die Arbeit des Frieses einem Schüler oder Arbeitern überliess, die noch in der Zucht älterer Kunst erwachsen waren — ich kann diese Annahme nicht für ausreichend zur Erklärung dieser Differenzen halten, sondern stimme denen bei, welche den Balustradenreliefs eine spätere Entstehungszeit anweisen [67]). Wenn wir die Monumente der jüngeren Kunst kennen gelernt haben werden, wird es Zeit sein, auf unsere Reliefe einen vergleichenden Rückblick zu werden; und so scheiden wir von den unter dem Einfluss des

Phidias entstandenen öffentlichen Monumenten Athens, jedoch nicht ohne bemerkt zu haben, dass sich der Geist phidiassischer Kunst auch in den Arbeiten der für das Privatleben thätigen Kunst, namentlich in Grabreliefen offenbart, deren eine ansehnliche Zahl auf uns gekommen ist, von deren näherer Betrachtung wir aber wie von der Betrachtung so mancher anderen Monumente absehn müssen, da es uns nicht darauf ankommt, alle erhaltenen Denkmäler unserer kunstgeschichtlichen Darstellung einzureihen, sondern vielmehr nur darauf, aus datirten und datirbaren Monumenten den Kunstcharakter der verschiedenen Meister und Epochen anschaulicher und eindringlicher zu entwickeln, als dies aus blosser Berücksichtigung der schriftlichen Quellen möglich ist.

NEUNTES CAPITEL.

Attische Künstler der myronischen und einer eigenen Richtung.

In Phidias, seinen Schülern und Genossen haben wir die berühmtesten und grössten Meister Athens in der ersten Blüthezeit der Kunst, in den von ihnen geschaffenen oder von dem Kreise dieser Schule angeregten Werken die erhabensten Leistungen der attischen, wenn nicht der gesammten griechischen Bildnerei kennen gelernt; die Thatsache kann uns nun aber nicht gleichgiltig machen gegen die Betrachtung von Erscheinungen und Entwickelungen, welche sich den so eben geschilderten als minder erhaben und gewaltig an die Seite stellen, im Gegentheil haben wir alle Ursache, auch diese Thatsachen der Geschichte thunlichst genau in's Auge zu fassen, weil erst ihre Verbindung mit jenen ein vollständiges und deshalb getreues und wahrhaftes Bild von der allseitig entfalteten Kunstblüthe dieser Periode zu geben im Stande ist, und weil sie, so gut wie die ideale Production des Phidias und der Seinen Consequenzen haben in späteren Offenbarungen des griechischen Kunsttriebes, die ohne ein Zurückgehn auf die Wurzel und Quelle kaum verstanden werden können. Und wenngleich uns die jetzt zu besprechenden Künstler nicht mit ehrfurchtsvollem Staunen erfüllen werden, wie der Riesengenius eines Phidias, so werden wir unter ihren Werken doch mehr als eines finden, das wir mit Interesse und Wohlgefallen betrachten können; daneben freilich haben wir von Verirrungen der Kunst zu reden, aber das ist ja grade der schon in der Einleitung hervorgehobene Vorzug der geschichtlichen Betrachtungsweise, dass in ihr und durch sie nicht nur das Vollendete und Mustergiltige, sondern auch das minder Vortreffliche, ja dass der Irrthum und der Fehler sein Interesse und seine Bedeutung hat.

Ich habe bei der Besprechung Myron's behauptet, dass nächst Phidias er den am weitesten reichenden Einfluss auf die Gestaltung der attischen Kunst gehabt habe; es ist jetzt an der Zeit dies in den Thatsachen nachzuweisen. Wir haben neben

Phidias eine Zahl von bedeutenden Künstlern kennen gelernt, die wir als seine Schüler und Genossen bezeichneten, und welche im Geist und in der Weise des grossen Meisters wirkten und schufen; wir haben es jetzt mit einer Gruppe von Künstlern zu thun, welche als Fortsetzer der Richtungen angesehn werden dürfen, die Myron der Bildnerei gegeben hat. Denn wenn von ihnen auch nur ein einziger ausdrücklich als Myron's Schüler genannt wird, wenngleich wir demnach auch in der Überschrift dieses Capitels nicht von einer Schule Myron's reden durften, so wird sich uns der Einfluss desselben in den Werken der jetzt anzuführenden Künstler, welche zudem wesentlich als Zeit- und Altersgenossen von Myron's Sohne Lykios erscheinen, doch so deutlich zu erkennen geben, dass die Annahme einer wirklichen Lehrerschaft Myron's gegenüber diesen jüngeren Bildnern auch ohne das Zeugniss der Alten kaum als zu kühn bezeichnet werden darf. Und zwar um so weniger, je mächtiger die Anziehungskraft der Schule des Phidias sein musste, je augenscheinlicher das Übergewicht des Einflusses dieser Richtung sich zu erkennen giebt. Denn, finden wir ungeachtet dessen und trotz dem Hineinragen der idealistischen Tendenz selbst in den jetzt zu schildernden Kunstkreis Myron's Principien verjüngt lebendig, so dürfen wir wohl schliessen, dass die Künstler, welche sie aufnahmen und fortbildeten, in der klaren Erkenntniss, dass des Phidias Art und Kunst ihrem Talente nicht entsprach, sich dem älteren Meister zuwandten, der in einem allerdings niedrigeren Kreise Werke geschaffen hatte, welche in ihrer Art eben so vollkommen waren wie diejenigen des Phidias in der ihrigen.

Wir haben zu beginnen mit

Lykios[68]), Myron's Sohne und Schüler, der, wie sein Vater, in Eleutherä geboren, aber wie jener den attischen Künstlern zuzurechnen ist. Seine Lebenszeit können wir nur nach der Myron's, also nur ungefähr bestimmen, jedoch darf als sicher betrachtet werden, dass dieselbe wesentlich mit dem Zeitalter der Schüler des Phidias zusammenfällt, und dass sein ausgedehntestes Werk vor der 90. Ol. (420 v. Chr.) vollendet war[69]). Es war dies ein Weihgeschenk, welches die ionischen Apolloniaten wegen eines Sieges in Olympia aufgestellt hatten, und bildete eine freistehende, symmetrisch componirte Erzgruppe heroischen Gegenstandes im Geiste der Werke des Onatas (S. 110) und der phidiassischen Jugendarbeit in Delphi (S. 196). Pausanias giebt uns eine ziemlich genaue Beschreibung dieser Gruppe, aus der wir nicht allein den Gegenstand der Darstellung kennen lernen, sondern auch die Aufstellung und Composition uns zu vergegenwärtigen vermögen. Der Vorwurf war der letzte und grösste Kampf Achill's, der gegen Memnon, in welchem dem Sohne der Thetis zum ersten Male ein völlig ebenbürtiger Gegner, der Sohn der Eos (Aurora) entgegentrat, der, wie er selbst, nach dem Epos mit Waffen aus Hephästos' Werkstatt versehn war. Das Epos, die nach dem Äthiopenfürsten Memnon benannte Äthiopis von Arktinos von Milet[70]), hatte diesen letzten Kampf und diesen herrlichsten Sieg des Peleïden in grossartigster Weise vorgebildet, und dessen tiefe Bedeutung namentlich dadurch in's schärfste Licht gerückt, dass es, ähnlich wie die Ilias beim Kampfe des Sarpedon und Patroklos die Götter in unmittelbarer Theilnahme an dem Schicksal der kämpfenden Helden darstellte. Während aber Homer sich darauf beschränkt, bei Sarpedon's Tode durch Patroklos Zeus, den Vater des unterliegenden Helden in tiefer Bewegung für den Sohn und Here in gewohnter Opposition darzustellen, hatte

Arktinos das ähnliche Motiv pathetischer aufgefasst, indem er die beiden göttlichen Mütter für das Leben der Söhne flehend, an den Thron des Zeus stellte, der, auf goldener Wage die Loose der Helden wägend, nach des Schicksals Willen der Eos Bitten verwerfen musste. Diese pathetische Doppelhandlung auf Erden und im Olymp vergegenwärtigen uns mehre alte Kunstwerke[71]), die uns Arktinos' herrliche und tiefergreifende Poesie ahnen lassen, und eben diese Doppelhandlung der Götter und Menschen hatte Lykios in seiner Gruppe zu höherer Einheit zu verschmelzen gewusst. Die dreizehn Figuren waren, wie uns Pausanias angiebt, auf einer gemeinsamen halbkreisförmigen Basis aufgestellt. In der Mitte war Zeus, wahrscheinlich thronend, vielleicht mit der Schicksalswage in der Hand dargestellt, neben ihm beiderseits die flehenden Göttinnen. Noch war die Entscheidung nicht gefallen, und demgemäss hatte Lykios die beiden Haupthelden noch nicht im eigentlichen Kampfe begriffen gebildet, sondern er hatte sie, beide zum Angriff bereit, auf den Enden der Basis einander gegenübergestellt. Es ist, denke ich, von selbst einleuchtend, wie trefflich dieser Moment gewählt war, indem der Anblick der schlagfertigen Helden die Phantasie des Beschauers erregte, ohne gleichwohl das Hauptinteresse von der die ganze Bedeutsamkeit der Begebenheit spiegelnden Mittelgruppe der flehend heraneilenden Mütter und des in der unerschütterlichen Ruhe des Weltregierers zwischen ihnen thronenden Zeus abzulenken, wie es die Darstellung des Kampfes selbst mit Nothwendigkeit gethan hätte. Der ganze Werth des Princips der zweiflügelig symmetrischen Composition, welches aus der architektonischen Plastik hier in die frei componirte Gruppe herübergenommen ist, liegt offen zu Tage. Der Raum zwischen der Mittelgruppe und den Hauptpersonen auf den äussersten Flügeln war mit Helden aus den beiden Heeren der Griechen und Troer erfüllt, und zwar so, dass die einander gegenüberstehenden Helden herüber und hinüber paarweise in gegensätzlichen Bezug gebracht waren. Dem Odysseus entsprach Helenos, der weiseste Troer dem klügsten Griechen, in Paris und Menelaos begegneten sich die zwei erbittertsten Feinde, dem Diomedes entsprach Äneas, dem Schützling der Athene der Sohn der Aphrodite, und dem Telamonier Aias, nächst Achill dem besten Manne im Heere der Griechen, Deïphobos, der in Troia an Hektor's Stelle gerückt war. So war die ganze Gruppe scharf gegliedert und wurde durch die hervorragende Bedeutung der Personen in der Mitte und auf den Endpunkten zu fester Einheit zusammengeschlossen.

Wenn sich in dem Gegenstande und der Composition dieser Gruppe allerdings mehr der Geist der idealistischen Kunst als derjenige der Kunst Myron's ausspricht, und wenn wir nicht im Stande sind nachzuweisen, inwiefern sich Lykios etwa in der Formgebung der Art seines Vaters und Lehrers genähert hat, so vermögen wir dagegen den Charakter der myronischen Kunst in zweien anderen Arbeiten des Lykios nachzuweisen, in denen sich, so viel wir wissen, die ersten reinen Charakter- oder Genrebilder neben dasjenige Myron's, die betrunkene alte Frau, stellen. Ich spreche von zwei Knabenstatuen des Lykios, deren eine wir aus Pausanias kennen, während die andere Plinius zwei Mal, scheinbar als verschiedene Werke des Künstlers erwähnt[72]). Jene, auf der Akropolis in Athen befindliche Statue stellte einen Knaben dar, welcher ein Weihwasserbecken trug, diese einen solchen, welcher erlöschendes Feuer anzublasen bemüht war (sufflantem languidos ignes). Leider sind wir über die Handlung und Situation des ersteren Knaben nicht näher unterrichtet, und müssen

daher auf unsere eigene Phantasie recurriren, um uns die Statue vorstellig zu machen. Das Weihwasserbecken wurde bei religiösen Cäremonien gebraucht, indem der Priester aus demselben mit einem Zweige als Weihwedel die zum Opfer Nahenden besprengte. Denken wir uns nun den Knaben, der in naiver Frömmigkeit eifrig das ihm übertragene Amt, das vielleicht nicht ganz leichte Becken zu halten, wahrnimmt, so gewährt das ein Bild, welches, plastisch ausgeführt, sowohl durch die Hervorhebung der körperlichen Function wie durch die Darstellung der gemüthlichen Erregung reizend und anmuthig genug sein mochte[73]). Die zweite Statue, welche Plinius als ein des Lehrers würdiges Werk preist, ist innerlich verwandt zu denken, und da beim griechischen Opferdienst auch Räucherungen eine Rolle spielten, so dürfen wir, unter der Annahme, dass der Knabe etwa die Kohlen in einem Räucherbecken anblies, auch diesen Knaben mit einer religiösen Function betraut denken und ihn vielleicht als Gegenstück zu dem ersteren auffassen. Es ist mit Recht daran erinnert worden, dass christliche Chorknaben in ähnlicher Handlung auch für künstlerische Darstellungen in neuerer Zeit verwendet worden sind, aber auch abgesehn davon, muss jeder phantasiebegabte Mensch empfinden, wie günstig ein solcher Gegenstand für eine naiv heitere plastische Bildung war, während die Handlung des Feueranblasens nothwendig, gleichsam als eine Steigerung, an die Function des Athmens erinnert, in deren feiner Darstellung Myron excellirte, und durch welche seine Statuen, wie oben ausgeführt, im eigentlichsten Sinne lebensvoll erschienen. Dies heitere, lebensvolle Genre aber bildet einen Gegensatz gegen die hoch und ernst gestimmte ideale Kunst des Phidias und der Seinen, während es als eine Fortsetzung des von Myron gegebenen ersten Anstosses die griechische Kunst auf einem Gebiete mit entschiedenem Takt und Glücke thätig zeigt, auf welchem die moderne Plastik eher mit der antiken concurriren kann, als auf demjenigen der idealen Bildungen, auf welchem aber der Wettstreit auch nicht immer zum Vortheil der modernen Kunst ausschlägt. Wir sehn hier und wir werden in ferneren antiken Genrebildern wiederfinden Gegenstände von an sich geringer Bedeutung; aber es müsste uns Alles täuschen, oder die alten Künstler haben es verstanden auch auf diesem Gebiete das Triviale und Gleichgiltige zu vermeiden, und Momente aus dem Menschenleben herauszugreifen, bei denen eine körperlich wohl abgeschlossene Handlung in Verbindung mit einer Bewegung des Gemüths die Theilnahme des Beschauers wahrhaft zu fesseln weiss.

Ausser dem feueranblasenden Knaben nennt uns Plinius als Arbeiten des Lykios noch den Pankratiasten Autolykos[74]) und „Argonauten", ohne jedoch den leisesten Wink hinzuzufügen, der uns zu einer bestimmten Vorstellung von dem letzteren Werke befähigte.

Wir schliessen hier in kurzer Erwähnung zunächst einen Künstler an, dessen hauptsächlich berühmtes Werk dem feueranblasenden Knaben des Lykios dem Gegenstande nach sehr verwandt erscheint, Styppax[75]) von Kypros, dessen „Splanchnoptes" (Eingeweidebeschauer) genanntes, uns allein bekanntes Hauptwerk in Athen stand, und den wir deshalb als wahrscheinlich hauptsächlich in Athen thätig und Myron's Richtung folgend, den attischen Künstlern so gut wie den Parier Alkamenes beizählen dürfen. Der so eben angeführte Name der Statue des Styppax entspricht der Gestalt nur halbwegs, welche wir aus Plinius kennen; die Statue stellte einen Mann dar, welcher, Eingeweide

röstend, das Feuer aus vollen Backen anblies. Dass dieser Mann ein Sclave des Perikles gewesen sei, an dessen Verletzung durch einen Sturz beim Bau der Propyläen und Herstellung durch ein Wunder sich die Weihung einer Statue der Athene Hygieia von Pyrrhos' Hand durch Perikles knüpft, halte ich mit Ross[76]) für Irrthum des Plinius. Vielmehr erkenne ich in der Statue ein Genrebild durchaus im Geiste und in der Art der beiden Knabenstatuen des Lykios, und zwar ein Genrebild, welches, wie jene, dem Kreise religiöser Handlungen entnommen war; denn auch die Röstung der Eingeweide zur Vorkost vor dem Opferschmause gehört, wie männiglich aus Homer bekannt ist, zu den Acten des Opfers. Die in diesem Eingeweideröster und Feueranbläser dargestellte Handlung ist derjenigen des zweiten Knaben von Lykios' Hand so nahe verwandt, der künstlerische Vorwurf ist so sehr übereinstimmend, dass wir, ohne zu erörtern, wem die Priorität der Erfindung gebührt, auf die Differenzen aufmerksam machen wollen. Diese treten zunächst in der Stellung hervor, denn das Rösten von Eingeweiden kann füglich nur über einer Heerd- oder Altarflamme vor sich gehn, deren Anfachung eine vorgebeugte Haltung nothwendig bedingt, sodann in der doppelten Handlung des Eingeweiderösters, der, indem er die Flamme anblies, die zu bratenden Stücke mit aufmerksamer Vorsicht halten musste. Drittens finden wir eine Differenz in dem Alter, sofern der Eingeweideröster nicht als Knabe genannt wird; die Verschiedenheit des Alters führt auf eine Verschiedenheit der Auffassung, indem der naive Eifer des Kindes bei dem Erwachsenen durch eine angespanntere Thätigkeit ersetzt wird, wenigstens so gedacht werden kann, worauf uns auch der Ausdruck des Plinius hinführt, der Splanchnopt habe das Feuer aus vollen Backen angeblasen. Vielleicht liegt hierin eine abermalige bewusste Steigerung in der Darstellung des Athmungsprocesses bis zur wirklichen Anstrengung, und, falls diese Anstrengung bei der Bildung des ganzen, in einer eigenthümlichen und neuen Haltung dargestellten Körpers, namentlich in der Gestaltung von Brust und Bauch scharf und fein durchgeführt war, so begreift es sich, wie ein solches lebendiges, vielleicht leise komisches Genrebild einen sehr wohlgefälligen Anblick bieten und den Meister berühmt machen konnte.

Vielseitiger erscheint ein dritter Künstler, welchen wir, obwohl er nicht Athener von Geburt war, doch als in Athen thätig zu den attischen Künstlern, und, obwohl er nicht ausschliesslich Myron's Richtung huldigte, doch als Nichtidealisten und da er in einem Hauptwerke sichtbar myronischen Anregungen folgte, zu dieser Gruppe zu zählen berechtigt sein dürften. Dieser Künstler ist Kresilas[77]) von Kydonia auf Kreta. Im Ganzen sind uns sechs Werke desselben bezeugt, zwei derselben jedoch nur inschriftlich in einer Art, dass wir die Gegenstände nicht bestimmen können. Die übrigen vier sind ein von Plinius nur ganz kurz berührter Doryphoros (Lanzenträger); ein Porträt des „Olympiers Perikles“, welches Plinius als dieses Beinamens würdig bezeichnet und von dem er rühmt, man könne an dieser Art der Darstellung bewundern, wie sie edle Menschen noch edler bilde; drittens eine im Wettstreit mit Phidias, Polyklet und Phradmon gebildete, verwundet dargestellte Amazone, und viertens „einen sterbenden Verwundeten, bei dem man erkennen könne, wie viel noch Leben in ihm sei“.

Von zweien dieser Werke, dem Porträt des Perikles und der Amazone, glaubt man Nachbildungen zu besitzen, und obgleich sich dafür nicht strict beweisen lässt,

bleibt die Annahme doch wahrscheinlich genug. Von Perikles findet sich eine in Tivoli gefundene Büste mit Unterschrift des Namens, etwas unter Lebensgrösse, im britischen Museum, abgeb. in den Marbles of the brit. Mus. 2, pl. 32, eine andere in München, Nr. 182 des Schorn'schen Verzeichnisses. Die londoner Büste, welche ich selbst zu sehn Gelegenheit hatte, und welche im Ganzen etwas weichere und völligere Formen hat, als die erwähnte Zeichnung wiedergiebt, während das Haar, das in vielen kleinen an den Enden eingebohrten Locken über der Stirn liegt, nicht eben sonderlich fleissig gearbeitet ist, zeigt uns ein in der That vollendet edeles Antlitz mit sehr feinen Zügen und einem höchst intelligenten Ausdruck. Grossartigkeit und Erhabenheit aber, die allein durch den Beinamen des „Olympiers" bezeichnet werden kann, und welche nach Plinius' Worten, Kresilas' Porträt sei dieses Beinamens würdig gewesen, die Auffassung des Meisters besonders charakterisirt haben muss — Grossartigkeit und Erhabenheit liegt in der londoner Büste durchaus nicht; diese müsste also in der Nachbildung verloren gegangen sein, falls diese Büste auf Kresilas' Original zurückgeht.

Von der verwundeten Amazone sind mehre Nachbildungen[78]) vorhanden, von denen wir eines der vorzüglichsten Exemplare, von der Hand eines unbekannten Sosikles im capitolin. Museum in der nebenstehenden Fig. 54. mittheilen. Ergänzt sind an demselben nur die Arme, von welchen der erhobene rechte etwas anders gehalten gewesen sein mag, wähdie linke Hand jedenfalls richtig ergänzt ist, wie sie ein Stück Gewand von der Brustwunde vorsichtig entfernt. Dies ist das Hauptmotiv der Bewegung, mit welchem die Erhebung des rechten Armes zusammenhangt, welche sich aus dem natürlichen Bestreben erklärt, den leidenden Theil von jedem Drucke zu befreien. Sehr bedeutend und interessant ist der Kopf nicht allein durch seine strengschönen Formen, sondern auch durch den in den verschiedenen Wiederholungen freilich etwas variirten Ausdruck, in welchem sich nicht allein physischer Schmerz ausspricht, sondern noch ein Zug hervortritt, den man auf den düstern Ernst der Besiegten gedeutet hat, der mir aber aus dem ängstigenden Gefühl der vielleicht tödtlichen Verletzung näher und einfacher erklärbar scheint.



Fig. 54. Die verwundete Amazone nach Kresilas.

Was nun endlich viertens den sterbenden Verwundeten anlangt, so kann ich nicht umhin zu behaupten, derselbe sei ein Genrebild, d. h. ein freigeschaffenes Situationsstück, nicht eine Porträtdarstellung

gewesen. Im Gegensatze hierzu ist von mehren Seiten mehr oder weniger bestimmt angenommen worden, dieser sterbende Verwundete sei das Porträt des attischen Feldherrn Diitrephes gewesen, der als von Pfeilen getroffen in einer Erzstatue innerhalb der Propyläen der athenischen Akropolis aufgestellt war, wie Pausanias berichtet. Aber diese Annahme leidet, abgesehn von allen übrigen Schwierigkeiten, an einer grossen inneren Unwahrscheinlichkeit. Wem konnte es einfallen, einem Menschen eine Ehrenstatue, und das war diejenige des Diitrephes ohne allen Zweifel, in der hier angegebenen Situation, im Augenblicke des Sterbens, wo man den letzten schwindenden Rest des Lebens erkannte, aufzustellen! Man berufe sich nicht auf die Büste des sogenannten sterbenden Alexander in Florenz, abgeb. in Müller's Denkmälern 1, Taf. 39, Nr. 160, denn, wenngleich ich mit der Vermuthung, dass diese Büste den Kapaneus darstelle[79]), nicht Recht haben sollte, was übrigens durch die lautgewordenen Zweifel noch gar nicht erwiesen ist, so bleibt die gewöhnliche Benennung derselben doch im höchsten Grade zweifelhaft, und die Bestimmung zu einem Ehrendenkmal unnachweislich und durchaus unwahrscheinlich; man berufe sich auch nicht darauf, dass der myronische Ladas, dem der letzte Hauch auf den Lippen schwebte, ebenfalls das Bild eines bestimmten Individuums und eine Ehrenstatue war. Denn das ist ein ganz anderer Fall. Bei der Darstellung von Athleten galt es, wie schon früher bemerkt, die Situationen, in denen sie gesiegt hatten, zur Anschauung zu bringen; wenn nun Ladas siegte, indem er sich der Art überanstrengte, dass er am Ziel der Rennbahn todt zusammenstürzte, so durfte, ja musste Myron ihn nach der Analogie anderer Athletenstatuen so darstellen, wie er ihn dargestellt hat. Wenn aber ein Feldherr feindlichen Geschossen erlag, ohne durch seinen Tod oder die Art seines Todes eine wichtige Entscheidung herbeizuführen, wie sie z. B. Arnold von Winkelried durch seinen Opfertod herbeiführte, so würde es abgeschmackt sein, demselben eine Ehrenstatue aufzurichten, die ihn sterbend und so darstellte, dass alles Interesse des Beschauers auf die Situation und die Vergegenwärtigung des erlöschenden Lebens sich concentrirte, viel abgeschmackter noch, als wenn man, wie im Plane gewesen, einen sterbenden Winkelried statuarisch ausführte. Die Todesart des Diitrephes mochte in seiner Statue angedeutet sein und war es nach Pausanias' Zeugniss, aber mit der Andeutung begnügte man sich hier gewiss.

Bei dem sterbenden Verwundeten von Kresilas dagegen kommt Alles auf die scharfe Ausprägung der Situation und des Momentes an, und dies ist es, wodurch diese Statue als ein Werk im Geiste des myronischen Ladas sich zu erkennen giebt. Zur äusseren Vergegenwärtigung der Statue dürfen wir uns wohl auf den weltbekannten sogenannten sterbenden Fechter berufen, obwohl derselbe ganz sicher nicht auf das Werk des Kresilas zurückgeführt werden darf, wie später dargethan werden soll, und obgleich man die Situation dieses meisterhaften Bildwerkes nur sehr unvollkommen durch die Worte des Plinius charakterisiren würde: man erkenne, wie viel noch vom Leben übrig sei. Denn der Inhalt der Statue des sterbenden Fechters ist ein viel umfassenderer, pathetischerer. Dürfen wir Plinius' Worte einigermassen genau nehmen, so beschränkte sich Kresilas auf die Darstellung des erlöschenden physischen Lebens, auf das Aushauchen des letzten Athemzuges. Denn das physische Leben ist es, wie bei Myron's Ladas bemerkt, welches im Gegensatze

zum geistigen Leben, dem animus, durch das von Plinius hier gebrauchte anima bezeichnet wird. Und demnach haben wir in dem sterbenden Verwundeten einen dem myronischen Ladas nahe verwandten Gegenstand vor uns, dessen Darstellung wir leicht als durch Myron's Werk angeregt denken mögen. Hier wie dort kam es zunächst und ganz besonders auf das Aushauchen des letzten Athems an, denn eben dieses unterscheidet den Moment des Sterbens von ähnlichen Situationen, wie z. B. dem Hinsinken in Ohnmacht. Aber freilich sind die Aufgaben auch wieder verschieden; beim Ladas war die grösste Anstrengung des Körpers, und namentlich des Athmens, im übermässigen Lauf dem Aushauchen des Todesseufzers unmittelbar vorhergegangen, von dem Verwundeten des Kresilas wird uns eine ähnliche vorhergegangene heftige Bewegtheit nicht bezeugt, ja sie ist, wenn wir die Bezeichnung „sterbender Verwundeter" scharf in's Auge fassen, auch nicht wahrscheinlich, die Todesursache sind hier die Wunden, ist die Verblutung. Wie bei Ladas die höchste Energie körperlicher Anstrengung, müssen wir hier das Ermatten und Erschlaffen der Kräfte dargestellt denken. Dies Schwinden der Kräfte aber wurde durch die feine Darstellung der Ermattung des Athmens präcisirt als durch den nahenden Tod bewirkt. Und wenn wir nun in der Behauptung Recht hatten, dass Myron's Statuen grade durch die feine Art, wie der Athmungsprocess dargestellt war, als eminent lebendig erschienen, wenn wir ferner mit Recht den feueranblasenden Knaben des Lykios und den Feueranbläser des Styppax auf Myron's Lehre und Schule zurückgeführt haben, so muss Jeder einsehn, wie gut sich auch dieser sterbende Verwundete des Kresilas dem Charakter der Werke dieser Schule einfügt, welche die Darstellung des physischen Lebens zu ihrem Hauptaugenmerk gemacht und das wesentlichste Mittel dieser Darstellung aus Myron's Lehre entnommen hatte. Wird dem sterbenden Verwundeten durch unsere Anschauung nicht Unwesentliches von dem pathetischen Interesse genommen, welches ein solcher Gegenstand an sich einflössen kann, so muss schliesslich noch daran erinnert werden, dass in der Periode, in welcher wir jetzt mit unseren Betrachtungen stehn, die Darstellung der Bewegungen und Leidenschaften des Gemüthes noch nicht zum Vorwurfe künstlerischer Darstellung geworden ist, und das im eigentlichen Sinne Pathetische sichtbar und bedeutsam erst in einer späteren Periode der griechischen Kunstgeschichte hervortritt, einer Periode, die durch den Subjectivismus und das Hervorbilden bewegter seelischer Situationen durch die jüngere attische Schule, einen Skopas und Praxiteles erst eingeleitet wird. Kresilas' sterbender Verwundeter würde demnach, anders aufgefasst, als ich ihn aufgefasst habe, eine vielleicht gänzlich vereinzelte Erscheinung der älteren Kunstentwickelung sein.

Mit grösserem Zweifel als bei den drei besprochenen Künstlern erkennen wir Myron's Einflüsse bei einem vierten: Strongylion[80]), von unbekanntem Vaterlande, von dem aber ein öffentlich aufgestelltes grosses Werk, das gleich näher zu besprechende „hölzerne (troische) Ross" in Athen war, ein zweites im benachbarten Megara, so dass wir ihn vielleicht als Attiker auffassen, jedenfalls seinen längeren Aufenthalt in Athen nachweisen können, der genügt, um Strongylion den um Myron gruppirten Künstlern zurechnen zu dürfen. Das einzige feste Datum aus dem Leben des Strongylion knüpft sich an das erwähnte „hölzerne Ross", ein kolossales Weihgeschenk eines attischen Bürgers Chäredemos auf der Burg von Athen, wo dessen 11 Fuss lange Basis, mit Weihinschrift und Künstlernamen, 1840 wieder aufgefunden

worden ist. Dies „hölzerne Pferd“ von Erz erwähnt Aristophanes in seinen Ol. 91, 2 (415 v. Chr.) aufgeführten „Vögeln“, wahrscheinlich als ein vor Kurzem aufgestelltes Kunstwerk, welches damals das Stadtgespräch bildete. Nun ist die Darstellung eines ehernen Rosses von der Grösse, dass seine Basis 11 Fuss misst, kein Auftrag, den ein junger Anfänger erhält; das Jahr 415 v. Chr. also muss in Strongylion's Mannesalter fallen, so dass er wesentlich als Altersgenoss der Schüler des Phidias und Myron erscheint. Damit verträgt sich sein Zusammenwirken mit dem älteren Kephisodotos, von dem später, eben so wohl, wie der Charakter der Buchstabenformen in der erwähnten Inschrift. — Das „hölzerne Pferd“ beschreibt uns Pausanias etwas genauer, indem er angiebt, dass aus seinem Rücken Menestheus und Teukros und Theseus' Söhne, lauter attische Helden, hervorschauten; es war also gedacht in dem Momente, wo die verblendeten Troer dasselbe in ihre Stadt aufgenommen haben, und wo sich aus seinem waffenerfüllten Bauche Ilions Verderben entwickelt. Es ist das eine eigenthümliche Aufgabe für einen Künstler, der, wie wir sehn werden, als Thierbildner excellirte, ein derartiges „hölzernes Pferd“ zu bilden, welches man als solches erkannte, ohne doch etwa, realistischer Weise auf die vorgestellten Formen des echten Sagenrosses zurückgreifend, etwas Unschönes, eine wunderliche Kriegsmaschine zu machen; aber es lässt sich nicht verkennen, dass diese Aufgabe ihr pikantes Interesse haben musste für eine Kunst, die in Thierbildungen zu vollendeter Meisterschaft gediehen war, obgleich es schwer ist, sich über die Art, wie der Künstler seinen Zweck erreichte, Rechenschaft zu geben, und zweifelhaft, ob ein moderner Bildhauer es wagen würde, Strongylion sein Kunststück nachzumachen. Dass derselbe in der Bildung von Pferden und Stieren ausgezeichnet gewesen, hebt Pausanias hervor, und es ist eine ansprechende Vermuthung, ein dicht bei dem „hölzernen Pferde“ aufgestellter Stier von Erz und ein mit beiden zusammen genannter Widder sei von Strongylion's Hand gewesen. Keineswegs aber war dieser Künstler nur in Darstellungen von Thieren bedeutend, vielmehr wird auch eine Amazone von ihm gerühmt, die wegen der Schönheit ihrer Schenkel den Beinamen „Euknemon“ (die schönschenkelige) erhielt und die Nero fortschleppte, sowie die Statue eines Knaben, welche der bei Philippi gefallene Brutus mit sehr warmem Enthusiasmus liebte. Endlich wissen wir auch noch von dreien Musenstatuen des Strongylion, die mit dreien anderen von Olympiosthenes und eben so vielen von Kephisodotos dem älteren auf dem Helikon aufgestellt waren.

Wenn nun diese Musenstatuen allerdings ein ideales Element enthalten, welches sicher nicht aus Myron's Lehre stammt, so nähern doch die Thierdarstellungen Strongylion diesem Meister und seiner Art, und diese werden wir auch in den anderen Werken wohl erkennen dürfen, da ihr Ruhm wesentlich auf ihrer Formschönheit, nicht auf idealem Gehalt beruht. Die von Brutus geliebte Knabenstatue, die uns eben einfach als Knabe angeführt wird, wird mit ziemlicher Sicherheit als ein Genrebild aufgefasst werden dürfen, und reiht sich als solches der kleinen Zahl von Genrebildern ein, die wir so eben als von Künstlern herstammend kennen gelernt haben, welche wir als von Myron's Lehre und Vorbild angeregt betrachteten.

Indem ich eine Reihe von minder bedeutenden oder minder bekannten attischen oder in Attika thätigen Bildnern übergehe, deren Namen und Werke unsere Leser bei Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 271 ff. verzeichnet finden[81]), beschränke ich mich

darauf, zum Schlusse dieses Capitels zwei Künstler von eigenthümlicher Richtung zu besprechen, Kallimachos und Demetrios.

Kallimachos[82]) wird freilich nicht ausdrücklich Athener genannt, ist aber wahrscheinlich doch als attischer Künstler zu betrachten, da sein einziges öffentliches Werk, der künstliche Leuchter für die ewige Lampe im Erechtheion zu Athen sich befand. Auch seine Zeit ist nicht überliefert; war er aber Erfinder des korinthischen Capitells, wie Vitruv angiebt, was schwerlich stichhaltige Gründe gegen sich, wohl aber, wie wir sehn werden, eine innere Wahrscheinlichkeit hat, so muss Kallimachos wesentlich ein vielleicht jüngerer Zeitgenoss des Phidias gewesen sein.

Über seine Werke fliessen unsere Quellen nur äusserst dürftig, eine „bräutliche" (*νυμφευομένη*) Here in Platää und „tanzende Lakonerinnen" sind die einzigen Arbeiten des Künstlers, die uns genannt werden. Desto reichlicher sind Urteile der Alten über Kallimachos vorhanden, welche, ganz abgesehn von dem, was sie aussagen, zunächst beweisen, dass Kallimachos, obgleich zurückstehend hinter den Künstlern ersten Ranges, wie Pausanias sagt, nicht nur ein in seiner Art tüchtiger Meister gewesen ist, sondern ein Künstler von einer ausgeprägten Eigenthümlichkeit, welche im Entwickelungsgange der griechischen Kunst ihre besondere Bedeutsamkeit gehabt hat. Diese Eigenthümlichkeit können wir nun aus den Aussagen der Alten bestimmt genug ableiten.

Am umfassendsten und genauesten ist Plinius' Urteil: „von allen Künstlern ist durch seinen Beinamen Kallimachos am bekanntesten, stets ein Tadler seiner selbst und von einer kein Ende findenden Genauigkeit, deshalb „Katatexitechnos" zubenannt, bemerkenswerth als Beispiel, dass man auch in der Genauigkeit Mass halten soll. Seine tanzenden Lakonerinnen sind ein sorgfältig vollendetes Werk, in welchem aber alle Anmuth durch das Übermass des Fleisses in der Ausführung verloren gegangen ist." Denselben Beinamen bezeugt uns Pausanias und fügt hinzu, dass Kallimachos, an eigentlicher Kunst hinter den Ersten zurückstehend, an Verständigkeit (*σοφία*) Alle überragt habe, und denselben Beinamen führt auch Vitruv an, indem er angiebt, er sei dem Kallimachos „wegen seiner Eleganz und Subtilität in der Marmorarbeit" beigelegt worden. Schon aus diesen Stellen und noch mehr aus sonstiger Anwendung des Wortes, welches dem Beinamen des Kallimachos zum Grunde liegt, ist es klar, dass dieser Beiname, der sich durch ein deutsches Wort schwer wiedergeben lässt, eine grosse Feinheit, Genauigkeit, Detailbildung in der Formgebung angeht, welche an und für sich nicht zu tadeln ist, aber, nicht auf das richtige Mass beschränkt, wie eben bei Kallimachos, zum Fehler wird. Unsere Künstler bezeichnen durch den Ausdruck „eine breite Manier" eine Darstellung, welche die Grundgedanken und Grundformen eines Kunstwerks klar und fühlbar hinstellt; diese breite Manier kann in der flüchtigsten Skizze so gut wie in dem ausgebildetsten und durchgearbeitetsten Kunstwerke bestehn und besteht so lange, wie das Detail, ohne für sich Geltung in Anspruch zu nehmen, sich dem Ganzen und den Hauptformen unterordnet. Wir haben diese breite Manier bei höchst genauer Detailbildung in den Sculpturen des Parthenon gefunden, wir werden sie auch in den Werken des Lysippos anerkennen, so sehr dieser Künstler die Durcharbeitung der Form bis auf die geringsten Kleinigkeiten erstreckte; bei Kallimachos ist sie verloren gegangen, weil er, seine technische Kunstfertigkeit in virtuoser Weise ausbeutend, auf die übermässig

sorgfältige Bildung des Details einen nie sich genug thuenden Fleiss verwandte. Dadurch erhielt das Detail der Formgebung in seinen Werken eine Bedeutung, ein Übergewicht über die grossen Grundformen, dass das Auge an ersterem haftend, nicht zur Wahrnehmung eines Gesammteindrucks gelangte, dass die Harmonie und Kraft der Gesammtgestalten der selbständigen Geltung des Einzelnen unterlag. Und das eben ist es, was der Beiname sagen will.

Mit dieser Auffassung der Eigenthümlichheit des Kallimachos verträgt sich nun die Nachricht des Pausanias: Kallimachos habe das Bohren des Marmors erfunden, richtig verstanden, sehr gut, ja sie giebt uns Aufschluss über die Art, wie die übermässige Feinheit des Kallimachos hervorgebracht wurde. Richtig verstanden sage ich, d. h. beschränkt auf dasselbe Mass, auf welches wir fast ohne Ausnahme alle Nachrichten der Alten über Erfindungen oder erste Anwendungen technischer Eigenthümlichkeiten zu beschränken haben. Erfunden oder zum ersten Male angewendet hat Kallimachos den Marmorbohrer ganz gewiss nicht, das bezeugen die äginetischen Giebelstatuen, an denen die Spuren des Bohrers deutlich vorliegen, aber Kallimachos wird den Marmorbohrer zuerst in einer Art verwendet haben, die eigenthümliche Effecte hervorbringend, bemerkt wurde, auffiel. Nun ist der Bohrer in der Bearbeitung des Marmors dasjenige Instrument, durch welches im Gegensatze zum flachen Meissel, der die grossen und breiten Flächen herstellt, scharfe, kleine, tiefunterhöhlte Details hervorgebracht werden, tiefe Gänge in den Falten der Gewandung, feine Wellen in den Locken des Haupthaars. Dergleichen aber ist es, worin Kallimachos excellirte und wodurch er seinen Werken schadete.

Mit dem Kunstcharakter des Kallimachos verträgt sich aber ferner auch die ihm beigelegte Erfindung des korinthischen Capitells, wenngleich das Geschichtchen dieser Erfindung Nichts ist, als eine anmuthige Anekdote.

Das korinthische Capitell ist wahrscheinlich aus den sogenannten Anthemien des ionischen herausgebildet worden, sein Grundcharakter aber ist elegante Zierlichkeit, Leichtigkeit, Reichthum an Detailformen, seine Herstellung ist nur möglich durch eine ausgedehnte Anwendung des Bohrers, und seine Erfindung durch einen Künstler wie Kallimachos, grade vermöge des Strebens nach vollendeter Feinheit vollkommen denkbar.

Und so bleibt uns über diesen Künstler nur noch ein altes Urteil zu betrachten übrig, dasjenige des Dionysios von Halikarnass, welcher Kallimachos „wegen der Zierlichkeit und Anmuth“ mit Kalamis zusammen Phidias und Polyklet gegenüber anführt. Dieser Ausspruch scheint demjenigen des Plinius: bei Kallimachos' tanzenden Lakonerinen sei „alle Anmuth verloren gegangen“, schnurstracks zu wisprechen. Ich bin auch weit entfernt, diesen Widerspruch durchaus zu läugnen oder künstlich wegzuerklären, wohl aber glaube ich ihn einigermassen ausgleichen zu können, wenn ich bemerke, zunächst dass es dem Schriftsteller auf einen Gegensatz zu Phidias und Polyklet vielmehr als auf eine Unterscheidung zwischen Kalamis und Kallimachos ankommt. Die eigentlich breite und grosse Manier soll der feinen und zierlichen gegenübergestellt werden. Zweitens aber fragt es sich, ob der alte Schrifsteller nicht bei den beiden Stilbezeichnungen, die er gebraucht, bei der einen, Zierlichkeit, mehr an Kallimachos, bei der anderen, Anmuth, mehr an Kalamis gedacht habe, und drittens darf nicht vergessen werden, dass Plinius nicht allen Werken

des Kallimachos die Anmuth abspricht, sondern speciell den Lakonerinen. Es ist sehr möglich, dass grade diese die Eigenthümlichkeit und den Fehler ihres Meisters in der extremsten Weise offenbarten, während anderen Werken des Kalimachos freilich niemals das Prädicat einer grossen und breiten Manier, wohl aber dasjenige der Zierlichkeit und Anmuth gegeben werden konnte.

Wenn wir das übermässige Streben nach Zierlichkeit und Feinheit in der Formgebung bei Kallimachos schon als ein Abweichen von dem richtigen Wege der Kunst betrachten müssen, so tritt uns in den Leistungen des letzten hier zu behandelnden Künstlers, des Demetrios eine ungleich grössere Verirrung entgegen, die als solche schon von den alten Kunstkritikern empfunden wurde und die uns von besonderem Interesse sein muss, weil sie, obgleich in dieser Zeit vollkommen isolirt dastehend, doch augenscheinlich mit vollem Bewusstsein auftritt, und sich als Opposition und Reaction gegen den massgebenden Idealismus der attischen Kunst wohl verstehn lässt. Demetrios[83]) ist bezeugter Massen ein attischer Künstler, wir wissen sogar, das er im Gau Alopeke geboren ward, und können seine Zeit mit ziemlicher Sicherheit auf die 80er Oll. (etwa 460—420 v. Chr.) berechnen. Unter seinen Werken finden wir ein Götterbild, eine Athene, die in unserer römischen Quelle als Minerva musica angeführt wird, nicht aber etwa weil sie musicirend dargestellt war, sondern rein äusserlich, weil angeblich die Schlangen an ihrer Ägis beim Anschlagen der Kithara tönend wiederhallten.

Wenn Demetrios mit diesem Athenebilde gewissermassen dem Geiste seiner Zeit und seiner heimischen Kunst eine Concession gemacht hat, so tritt uns sein eigentliches Kunstprincip in den übrigen drei Werken seiner Hand, von denen wir Kunde haben, entgegen. Diese waren Porträts. Aber nicht etwa Porträts blühender Jugend und Schönheit, wie diejenigen des vielbewunderten Alkibiades, mit denen wir eine Reihe von Bildhauern und Malern dieser Zeit beschäftigt finden, sondern Bildnisse älterer Personen. Dies können wir freilich bei dem ersten derselben, dem Porträt des athenischen Ritters Simon, der ein grosser Pferdekenner und Schriftsteller über Reiterei war, nur, obgleich immerhin mit Wahrscheinlichkeit, voraussetzen, bei den anderen beiden aber ist es bezeugt. Das eine war dasjenige der Lysimache, „welche 64 Jahre lang Priesterin der Athene war", ein Zusatz des Plinius, der uns berechtigt, die Verfertigung der Statue in die Zeit zu verlegen, in welcher Lysimache 64 Jahre Priesterin, also mindestens etliche 70 Jahre alt war. Nun wissen wir freilich nicht, wie besagte Dame in ihren 70er Jahren ausgesehn hat, gewiss aber ist, dass bei ihrem Porträt nicht von Schönheit im eigentlichen Sinne die Rede sein kann. Glücklicherweise sind wir über das dritte Porträt von Demetrios, dasjenige des korinthischen Feldherrn Pellichos um so genauer unterrichtet, und zwar durch Lukian, welcher dasselbe in einem Gespräche (Philopseud. 18) so beschreibt: „Hast du nicht, hereintretend in die Hausflur, die vortreffliche Statue gesehn, das Werk des Menschenbildners Demetrios? — Du meinst doch nicht den Diskobol? . . — Nein, den meine ich nicht, der ist ein Werk Myron's, wenn du aber die Statue neben dem Brunnen gesehn hast, die meine ich, den alten Mann mit dem Schmerbauch und der kahlen Platte, dem Barte, von dem einige Haare wie vom Winde bewegt sind, der halb vom Gewande entblösst mit deutlich vortretenden Adern einem Menschen gleicht, wie er leibt und lebt". Hier

ist offenbar von Schönheit nicht entfernt die Rede. Diese Statue aber kann uns nur als ein Beispiel des Kunstcharakters des Demetrios gelten, den Quintilian (12, 10) dahin bestimmt, dass, während Praxiteles und Lysippos, jeder auf seine Weise, wie wir sehn werden, die Naturwahrheit am vollkommensten erreicht haben, Demetrios der Tadel treffe, darin zu weit gegangen zu sein, da es ihm mehr auf Ähnlichkeit als auf Schönheit angekommen sei. Gleichwie nun dieser Ausspruch Quintilian's uns dasjenige, was wir aus dem Porträt des Pellichos gelernt haben, allgemein bestätigt, dient wiederum diese Statue uns, um Quintilian's Urteil näher zu bestimmen und den Kunstcharakter des Demetrios zu präcisiren. Demetrios erscheint als barer Realist. Ich habe schon bei Besprechung Myron's den grossen, leider nur zu oft übersehenen Unterschied zwischen Naturalismus und Realismus hervorgehoben, muss aber hier auf denselben zurückkommen. Der Naturalismus erstrebt Naturwahrheit, stellt die Natur in ihren wesentlichen und bedingenden Formen und Zügen dar, und kann daher nie etwas Unschönes hervorbringen; denn die Natur in ihrem freien Schaffen bringt nichts Unschönes hervor, das Unschöne des Individuums beruht auf Verkümmerung oder auf Verfall des Gebildes der Natur. Die naturalistische Kunst beseitigt dies Zufällige und Unschöne, und stellt das Wesen so hin, wie es die ungehemmt schaffende Natur gebildet haben würde, das Geschöpf, wie es aus der Hand des Schöpfers hervorgeht. Demgemäss ist der Naturalismus in der Kunst, wie er uns bei Myron, bei Polyklet, bei Lysippos entgegentritt, sowohl an sich berechtigt, wie er sich mit der höchsten Idealität verbinden kann, ja als die einzige denkbare Form des plastischen Idealbildes verbinden muss. Der Realismus dagegen geht auf die Darstellung der Wirklichkeit aus. Die Wirklichkeit aber stellt an sich nie das Wesen in seiner Vollendung und absoluten Geltung hin, sondern immer mehr oder weniger individuell alterirt, gehemmt in der freien Entwickelung oder verfallen, und mit allen Mängeln und Zufälligkeiten des Individuums behaftet. Der Realist von reinem Wasser weiss seinem Princip nach Nichts von Schönheit; copirt er ein schönes Individuum, so ist das Zufall, in der nächsten Stunde kann er sich ein hässliches zum Gegenstande wählen, „es kommt ihm mehr auf Ähnlichkeit (Wiedergabe des wirklich Vorhandenen) als auf Schönheit an". Ein solcher Realist von reinem Wasser war Demetrios, wie uns Quintilian in den eben wiederholten Worten bezeugt, wie das auch Lukian andeutet, wenn er Demetrios zwei Mal (a. a. O. 18 u. 20), das zweite Mal mit besonderem Nachdruck „nicht Götterbildner, sondern Menschenbildner" (*οὐ θεοποιός τις ἀλλ' ἀνθρωποποιός*) nennt, wie wir das aber auch, und zwar ganz speciell, aus seiner Statue des Pellichos lernen. Er stellt nicht allein den Hängebauch des alten Mannes dar, nicht allein seine kahle Platte, er bildet auch die Adern in der Art, wie sie unter der welken Haut des Greises in unangenehmer Weise sichtbar dahinziehn, ja er vergeht sich so weit gegen die Gesetze der Kunst, dass er, um den struppigen Bart des Pellichos darzustellen, einzelne Haare desselben, wie vom Winde bewegt, aus der Masse des Haars herausbildet.

Dieser Realismus ist eine ganz entschiedene Verirrung, und zwar deshalb, weil er gegen das oberste Princip der Kunst, die Schönheit darzustellen, verstösst, aber diese Verirrung lässt sich, wie gesagt, als bewusste Reaction gegen den Idealismus der Schule des Phidias begreifen, ja sie muss als solche aufgefasst werden, da De-

metrios weit davon entfernt ein Pfuscher zu sein, noch in so später Zeit, wie die des Lukian und Quintilian, als ein bekannter, namhafter Künstler dasteht. Freilich, wie ebenfalls angedeutet, ganz vereinzelt. Man halte mir nicht Myron's trunkene alte Frau entgegen, bei der von Schönheit auch nicht die Rede sein kann; denn dieses Bildwerk, so gut wie alle ähnlichen Charakterbilder, wird dadurch gerechtfertigt, dass bei ihm das Hauptgewicht auf das Komische fällt. Das Komische in der Kunst aber ist dadurch berechtigt, dass es vermöge der Ironie, welche es in uns erregt, die Wirkung des Hässlichen aufhebt und eben dadurch heiter und wohlgefällig wirkt. Von komischem Charakterismus ist jedoch bei Demetrios nicht die Rede, das Unschöne besteht als solches in seinen Werken, die nicht heiter auf den Beschauer wirkten oder wirken sollten, und die, wenn überhaupt, einzig vermöge der Meisterschaft der Technik den Blick fesseln konnten, welche das Unmögliche (z. B. fliegende Haare in Erz) annähernd möglich zu machen wusste.

ZWEITE ABTHEILUNG.

ARGOS.

ZEHNTES CAPITEL.

Polyklet's Leben und Werke.

Es ist bereits in der Einleitung zu diesem dritten Buche bemerkt worden, dass Argos den zweiten Mittelpunkt des Kunstbetriebes dieser Zeit neben Athen bildet, wie dies ein schliesslicher Umblick in ganz Griechenland darthun wird. Diesen zweiten Knotenpunkt der Kunst haben wir jetzt zunächst für sich zu betrachten, um uns sodann zu vergegenwärtigen, wie das hier Geleistete und Geschaffene neben den Productionen Attikas auf den Entwickelungsgang der griechischen Kunst im Ganzen gewirkt hat.

Der Meister, welcher für die argivische Kunst diejenige Stelle einnimmt, in der wir für die attische Phidias finden, ist Polyklet.

Polyklet[85]) ist gebürtig aus Sikyon, lebt und wirkt aber hauptsächlich in Argos, und wird deshalb bald als Sikyonier, bald als Argiver angeführt. Dies ist Veranlassung geworden zu der Annahme, der Sikyonier und der Argiver Polyklet seien verschiedene Personen; neuerdings jedoch ist diese Hypothese als völlig unbegründet nachgewiesen, und es ist dargethan worden, dass die verschieden lautenden Urteile über Polyklet, welche neben der doppelten Heimathsbezeichnung zur Unterscheidung zweier Künstler geführt haben, nicht allein sich ohne allen Zwang auf eine Person vereinigen lassen, sondern, grade auf eine Person bezogen, uns in den Stand setzen,

von Polyklet's Kunstcharakter ein so präcises Bild zu entwerfen, wie von dem weniger anderen Künstler. Wir haben es also, abgesehn von einem beträchtlich jüngeren Namensgenossen, mit einem einzigen Polyklet zu thun.

Von seinem Leben ist so gut wie Nichts überliefert, ja nicht einmal sein Zeitalter vermögen wir aus alten Quellen genau festzustellen. Plinius setzt Polyklet in die 90. Olympiade (420—416 v. Chr.), und dies ist das einzige verbürgte Datum, jedoch besagt dasselbe mehr als man auf den ersten Blick glaubt. Es bezieht sich dasselbe nämlich auf die Aufstellung des Kolossalbildes der Here von Argos, deren Tempel Ol. 89, 2 (423 v. Chr.) abbrannte. Dies Kolossalbild der Here ist aber, wenn wir es nicht gradezu das grösste Meisterwerk Polyklet's nennen wollen, ohne allen Zweifel eine seiner vollendetsten und reifsten Leistungen, es ist zugleich das einzige Werk, das er, so viel wir wissen, in öffentlichem Auftrag verfertigte. Schon daraus würden wir zu folgern berechtigt sein, dass dasselbe in sein höheres Mannesalter, in die Zeit seiner anerkannten Meisterschaft fallen müsse, aber diese Folgerung erhält noch eine besondere Stütze dadurch, dass Polyklet im Grunde nicht Götterbildner war und ausser der Here wahrscheinlich nur eine, obendrein hier kaum in Betracht kommende Götterstatue, einen Hermes gemacht hat. Dass nun trotzdem die Argiver ihm den Auftrag ertheilten, das Tempelbild ihrer Landesgöttin zu schaffen, beweisst, dass Polyklet auf anderen Gebieten der Kunst zum höchsten Ruhme gelangt sein, dass er sich als der grösste Meister erwiesen haben musste, den die Argiver bei sich daheim finden konnten. Nehmen wir hinzu, dass Polyklet Ageladas' Schüler war, was wir doch auch nicht ohne Grund in das allerhöchste Greisenalter des Ageladas verlegen dürfen, so werden wir mit ziemlicher Sicherheit sagen dürfen, dass das plinianische Datum aus Polyklet's Leben wesentlich als ein jüngstes zu betrachten sei, so dass, wenn wir von demselben rückwärts rechnen und annehmen, dass Polyklet etwa ein Alter von 60 Jahren hatte, als er seine Here schuf, wir seine Geburt in die 74. oder 75. Ol. (etwa 482—478 v. Chr.) verlegen, wodurch er als ein 16—18 Jahre jüngerer Zeitgenoss des Phidias erscheint.

Bei dem Schweigen der Alten über die Lebensumstände dieses Meisters kann es als ein äusserst müssiges Beginnen erscheinen, über dieselben Vermuthungen aufzustellen. Dennoch mag ich eine solche Vermuthung nicht zurückhalten, für welche ich bestimmte Gründe gefunden zu haben glaube und welche, falls sie sich bestätigt, nicht allein für die Kunst Polyklet's, sondern auch für diejenige anderer Meister Bedeutung gewinnt. Diese Vermuthung geht dahin, dass Polyklet, vielleicht in der Begleitung seines Meisters Ageladas einige Jugendjahre in Athen gelebt und gearbeitet habe. Meine Gründe hierfür sind diese. Unter den Werken Polyklet's finden wir zwei entschieden attischen Gegenstandes, erstens Kanephoren, Korbträgerinnen, wie sie in der panathenäischen Procession einherzogen, und zweitens das Porträt einer bekannten athenischen Persönlichkeit des lahmen Ingenieurs Artemon, der unter Perikles lebte[80]). Nun könnte man freilich gegenüber den Kanephoren sagen, Polyklet brauche nicht in Athen gelebt, brauche Athen nur einmal flüchtig besucht zu haben, um, betroffen von der Anmuth dieser festlich geschmückten attischen Processionsmädchen, sie daheim in Argos zum Gegenstande reiner genreartiger Darstellung zu machen. Aber schon hier würde eine solche Annahme mancherlei Zweifeln Raum bieten. In viel höherem Grade jedoch ist das bei dem Porträt des lahmen Artemon

der Fall. Denn dieser ist doch an sich nicht ein Gegenstand von einer solchen Anmuth, dass Polyklet ihn nach flüchtigem Begegnen für eine freigeschaffene Darstellung zu benutzen sich getrieben fühlen konnte. Dass aber Artemon nach Argos gegangen sei, oder dass er einen vorübergehenden Aufenthalt Polyklet's in Athen benutzt habe, um sich von demselben porträtiren zu lassen, während er unter hundert tüchtigen attischen Künstlern die Auswahl hatte, dass andererseits Polyklet bei einem flüchtigen Besuch in Athen sich geneigt gefühlt hätte, sich dieser Aufgabe zu unterziehn, das Alles ist in gleichem Masse unwahrscheinlich. Dazu kommt nun noch ein anderer Umstand, um dessentwillen ich besonders auf meiner Vermuthung von einem längeren Aufenthalte Polyklet's in Attika bestehen möchte. Ich habe schon bei der Besprechung des Phidias jene Nachricht des Plinius von einem Künstlerconcurs in der Verfertigung von Amazonenstatuen erwähnt. Diese Nachricht lautet, gereinigt von einigen Versehn im Einzelnen, über deren Verbesserung man einig ist, folgendermassen: „Es kamen mit einander in der Darstellung von Amazonen in Wettstreit die berühmtesten Künstler verschiedener Staaten, und man kam überein, aus diesen Statuen, als sie in den Tempel der Artemis in Ephesos geweiht werden sollten, die vorzüglichste nach dem Urteil der Meister selbst auswählen zu lassen. Da zeigte es sich denn, dies sei diejenige, welcher jeder Künstler nächst der seinigen die erste Stelle zuerkannte, das ist die des Polyklet; die zweite Stelle nimmt die des Phidias ein, die dritte diejenige des Kydoniers Kresilas, die vierte die von Phradmon."

Es ist nun lange anerkannt und neuerdings, von Jahn[87]) scharf nachgewiesen, dass diese Geschichte, so wie sie Plinius giebt, nicht allein durchaus anekdotenartigen Charakters und jener Anekdote bei Herodot (8, 123) von dem Wettstreit über den Preis der Tapferkeit in der salaminischen Schlacht nachgemacht ist, sondern dass sie auch, abgesehn hiervon, an Widersprüchen leidet. Ebenso aber ist anerkannt, dass die beiden hauptsächlichen Thatsachen dieser Geschichte, die Concurrenz der Künstler mit einem und demselben Gegenstande und die Aufstellung dieser Statuen in Ephesos nicht allein durchaus richtig sein können, sondern wahrscheinlich in der That richtig sind, indem die Amazonenstatuen dieser Künstler auch sonst beglaubigt sind, und wir eine Reihe von Amazonenstatuen besitzen, die bei mancherlei Variation im Einzelnen doch nahe verwandte Grundauffassung zeigen, und füglich als Concurrenzwerke gelten können. Nun sagt Plinius keineswegs, dieser Wettstreit habe in Ephesos stattgehabt, auch wissen wir sonst Nichts von einem Aufenthalt dieser Künstler in Kleinasien. Wohl aber können wir, ausser bei Polyklet, nachweisen, dass sie allesammt in Athen lebten, wo wir auch noch eine fünfte Amazonenstatue, diejenige des Strongylion gefunden haben. Ist es nun nicht im hohen Grade wahrscheinlich, dass der von Plinius erwähnte Wettstreit in Athen stattgefunden habe, und dass von dorther die Ephesier die vier vorzüglichsten Amazonenstatuen aufkauften, um sie in ihrem Artemistempel zu weihen, welcher der Sage nach von den Amazonen gegründet war? Zu den vorgetragenen Gründen für Polyklet's Aufenthalt in Athen gesellt sich ein bereits von Brunn bemerkter Umstand. Polyklet war, wie wir noch genauer sehn werden, besonders in Athletenstatuen, namentlich aber im athletischen Genre, und zwar in ruhig stehenden Gestalten, bei denen es auf die reinste körperliche Schönheit als solche ankam, ausgezeichnet. Derartige Darstellungen liegen aber dem Kreise der attischen Kunst an sich fern, sowohl der idealen Schule

des Phidias wie derjenigen Myron's, welcher in ähnlichen Gegenständen das Leben in seiner gesteigerten Thätigkeit darzustellen liebte. Wenn wir nun unter den Werken des Alkamenes, der im Übrigen ganz der idealen Richtung seines Meisters folgt, einen vorzüglichen Athleten, ein athletisches Genrebild finden (oben S. 213), unter den Werken des Kresilas, der auch mit einer Amazonenstatue concurrirte, einen Doryphoros (Lanzenträger), dergleichen wir einen unter den ausgezeichnetsten Arbeiten Polyklet's kennen, ist es da nicht sehr wahrscheinlich, dass das Vorbild des Meisters von Argos diese Werke angeregt hat, und zwar in Athen selbst? Eben diese Anregung der attischen Künstler durch den grossen Argiver aber, die auch Brunn bei dem Doryphoros des Kresilas annimmt, ist es einerseits, welche meiner Vermuthung von Polyklet's persönlichem Aufenthalt in Athen ihre Bedeutung verleiht, andererseits der Umstand, dass das ideale Element, welches in Polyklet's Here hervortritt, sich bei diesem, im Übrigen nicht der idealen Richtung folgenden Meister um so leichter begreifen lässt, wenn wir annehmen, er habe während einer guten Weile seiner Jugend in Athen gelebt und die Einflüsse der attischen Kunstrichtung erfahren.

Was nun die vier Amazonenstatuen anlangt, um die Fragen über diese gleich hier zu erledigen, so hat Jahn dargethan, dass wir aus den Nachrichten der Alten nur zwei Darstellungen genauer kennen, die Amazone des Phidias, die sich auf einen Stab stützte und die verwundete des Kresilas, und dass wir aus den erhaltenen Exemplaren wohl eine entsprechende Anzahl von Grundtypen, ausser der auf Kresilas zurückgehenden verwundeten Amazone aber kein weiteres bestimmtes Vorbild nachweisen können. Die vorzüglichste aller uns erhaltenen Amazonenstatuen ist diejenige aus Villa Mattei im Vatican (Müller, Denkmäler 1, 31, 138 A); dass dieselbe nicht auf das Vorbild des Phidias zurückgehe, wie Müller glaubte, ist durch Göttling erwiesen, dagegen sie Polyklet zuzuschreiben, ist, da wir dessen Darstellung nicht kennen, ebenfalls ohne bestimmte Begründung.

Wenden wir uns daher den übrigen Werken des Meisters von Argos zu.

Götterbilder können wir mit Sicherheit nur zwei von Polyklet's Hand nachweisen, erstens einen Hermes, über den wir nichts Anderes erfahren, als dass er zu Plinius' Zeit in Lysimachia aufgestellt war, und zweitens die Here im Tempel von Argos. Dem Hermes dürfen wir nach dem Beispiele der Alten mit der blossen Erwähnung genug gethan zu haben glauben, denn wir dürfen mit ziemlicher Sicherheit behaupten, dass, wenn diese Statue besonders ausgezeichnet, vollends wenn sie das kanonische Idealbild dieses Gottes, das späteren Hermesdarstellungen zum Grunde liegende Vorbild gewesen wäre[88]), wir wenigstens einigermassen genauer über dieselbe unterrichtet wären. Einen desto bedeutenderen Platz haben wir dagegen der argivischen Here einzuräumen, denn diese ist in der That die vollendetste Darstellung dieser Göttin und das kanonische Vorbild des Hereideals gewesen.

Diese von Gold und Elfenbein gebildete Statue war das Tempel- und Cultusbild in dem nach dem Brande im Jahre 423 v. Chr. neuerbauten, zwischen Argos und Mykenä am Berge Euböa gelegenen Tempel, dessen Fundamente und Bautrümmer nebst reichlichen Resten architektonischer Sculpturen eine im Sommer 1854 von Rangabé und Bursian geleitete Ausgrabung glücklich hat wieder auffinden lassen[89]). Das Bild der Here war von kolossaler Grösse, aber doch kleiner als der Zeus und

die Athene des Phidias, und zwar musste sie dies nach dem Masse des Tempels sein. Die Göttin sass auf einem goldenen Throne mit reichem Gewande bekleidet, welches nur den Hals und die schönen weissen Arme bloss liess, denn ein Epigramm des Parmenion sagt uns, dass Polyklet von dem Körper seiner Here zeigte, was Göttern und Menschen zu sehn erlaubt, aber verhüllte, was Zeus' Auge allein vorbehalten sei. Ihr Haupt mit dem reichlichen Haar umgab eine in gleicher Höhe ringsumlaufende goldene Krone, auf der die Horen und Chariten, ihre Dienerinnen, in Relief gebildet waren, und von deren Form wir uns aus der nebenstehenden argivischen Münze mit Heres Kopfe eine Vorstellung machen können, so wenig wir im Übrigen diese höchst mangelhafte Nachbildung für massgebend halten dürfen. In der rechten Hand hielt die Göttin das Scepter, welches mit einem Kukkuk bekrönt war, dem Symbol ihrer heiligen Ehe mit Zeus; in der linken Hand trug sie den Granatapfel, die Frucht der Unterwelt, das Symbol ihres Triumphes über Zeus' Nebengemahlin Demeter[90]). Denn Demeter hasste die Granate, durch deren Genuss in der Behausung des Todesgottes sie ihr geliebtes Kind Persephoneia verloren hatte; Here aber liebte dies Andenken des Unglücks der Nebenbuhlerin, und trug es in Polyklet's Tempelbilde triumphirend zur Schau. Gleicherweise war durch andere Attribute, eine Rebe, über deren Stelle wir nicht genau unterrichtet sind, und ein Löwenfell, auf welches sie die Füsse setzte, ihr Triumph über zwei andere Kebsweiber des Zeus, Semele und Alkmene und deren Söhne Dionysos und Herakles angedeutet, denn Rebe und Löwenfell sind die bezeichnenden Attribute dieser Götter. Endlich wissen wir, dass Hebe, ihr eigenes eheliches Kind von Zeus, ebenfalls aus Gold und Elfenbein von Naukydes, einem Schüler Polyklet's gebildet, neben der thronenden Mutter auf derselben Basis stand.



Fig. 55. Kopf der Here von einer argivischen Münze.

So weit die Schilderung der Herestatue, welche wir aus den flüchtigen Andeutungen der alten Schriftsteller entnehmen können; sie ist fast ganz äusserlich, und wir würden uns von Polyklet's Schöpfung, und besonders von dem durch ihn ausgeprägten Idealtypus nur eine sehr unvollkommene Vorstellung machen können, wenn wir nicht die erhaltenen Darstellungen der Göttin von Argos, wenn wir ganz besonders nicht den auf der unten folgenden Tafel (Fig. 56) nach einem Gypsabgusse neu gezeichneten Kolossalkopf der Villa Ludovisi zur Ergänzung herbeiziehn dürften. Das Recht, dies zu thun, glaube ich mir durch einen eigenen Aufsatz über das Verhältniss der ludovisischen Büste zu Polyklet's Here gewahrt zu haben[91]), in welchem ich gegen neuerdings laut gewordene Zweifel dargethan zu haben denke, dass wirklich Polyklet den Idealtypus der Here feststellte, und dass wir diesen in denjenigen Darstellungen anzuerkennen haben, welche in den charakteristischen Idealzügen mit einander übereinstimmen, deren vollendetste und schönste aber in der hier abgebildeten Büste erhalten ist. Ehe wir aber diesen wundervollen Kopf näher betrachten, muss noch eine Bemerkung über Polyklet's Werk vorangeschickt werden.

Ich habe sowohl bei der Besprechung des phidiassischen Zeus in Olympia wie bei derjenigen der Parthenos bemerkt, dass die Tempel, in welchen diese Statuen des attischen Meisters standen, nicht Culttempel, sondern Festtempel, dass die beiden grossen Idealbilder nicht Cultbilder, sondern Schaubilder waren. Demgemäss

hatte Phidias im Zeus und in der Athene Parthenos nicht bestimmte Cultideen, Dogmen dieser Gottheiten darzustellen, sondern die vom ursprünglichen Dogma gelöste, durch die Poesie verklärte, allgemein nationale Idealvorstellung vom Regierer der Welt und von der Herrin Attikas zu verkörpern. Der argivische Tempel dagegen war Culttempel, die Here Polyklet's das eigentliche Cultusbild. Die Grundlage für die Schöpfung des Meisters also bildete die argivische Religion der Here, die in diesem Cultus liegenden und durch ihn bedingten Gedanken und Vorstellungen von der Göttin musste Polyklet in seiner Statue zur Anschauung bringen. Aus diesem Umstande erklären sich zunächst die vielfachen Attribute der Here, deren jedes auf einen Zug im Dogma der Göttin sich bezieht, aus diesem Umstande ergiebt sich aber weiter das für das Ideal der Here viel Wichtigere, dass Polyklet die Göttin nicht allein gemäss der verklärtesten poetischen Anschauung bilden durfte. Diese verklärteste Anschauung fasst Here als die Himmelskönigin und die erhabene Gemahlin des Weltherrschers Zeus. Die Göttin von Argos aber war nicht dies allein, sondern sie war, und zwar ganz besonders als die einzige rechtmässige Gemahlin des Zeus die Ehegöttin, die Schützerin und Vorsteherin des unverletzbar heiligen Bandes der Ehe. Und während nun die Königin des Himmels und Gattin des Zeus als solche allein in derselben heiteren und milden Majestät hätte aufgefasst werden müssen, welche trotz allem Ernst von dem Antlitze des Zeus uns entgegenstrahlt, musste die Wächterin und Schützerin des heiligen Ehebandes, nothwendig als eine ernste und strenge Göttin erscheinen, welche das Gesetz, die Norm und den Zwang der geheiligten Satzung aufrecht erhielt gegenüber dem Leichtsinn und dem Frevel der Gesetzesübertretung, zu der die Menschen, wie im poetischen Mythus der eigene Gemahl der Göttin nur zu geneigt sind. Aus diesen Keimen ist in der Poesie, ist bei Homer die eifersüchtige, leicht zürnende und hadernde Hausfrau des Zeus erwachsen, die ausschliesslich als solche ein Marmorkopf in Neapel[92]) vortrefflich darstellt; im Idealbilde der Göttin aber bedingt diese dogmatische Grundlage unausweichlich ein Element der Strenge, der herben Grösse, welches mit der leidenschaftslosen Heiterkeit himmlischer Majestät schlechthin nicht vereinbar ist. Dies müssen wir wissen, um Polyklet gerecht zu werden, ja um seine von einer nicht leichten Fessel eingeschränkte Schöpferkraft um so mehr zu bewundern, welche die strenge Göttin der heiligen Satzung zur Geltung zu bringen wusste, ohne die göttliche Erhabenheit der Himmelskönigin zu beeinträchtigen. Und endlich dürfen wir nicht vergessen hervorzuheben, dass, während die Ideale des Zeus und der Athene, als Phidias sie verkörperte, von dem Enthusiasmus der Nation getragen und gesteigert waren, Gleiches von Here nicht gesagt werden kann, die einzig und allein im innigen und frommen Glauben der Argiver und des argivischen Meisters lebte, und von diesem Letzteren aus dem religiösen Gefühl heraus zu der erhabenen Idealität gebracht wurde, in der sie vor uns steht. Denn ohne Zweifel wird diese Überlegung unsere Achtung vor dem Genius Polyklet's um ein nicht Geringes steigern.

Wer zum ersten Male an die Betrachtung der Herebüste aus Villa Ludovisi geht, sollte sich des Goethe'schen Wortes erinnern: „keiner unserer Zeitgenossen darf sich rühmen, diesem Anblicke gewachsen zu sein.“ Nur ein fortgesetztes und wiederholtes Studium kann uns zur Auffassung dieser wundervollen Schöpfung befähigen, die ich als das vollkommenste uns überlieferte Idealbild der erhabenen Gattung zu



Fig. 56. Büste der Here in der Villa Ludovisi.

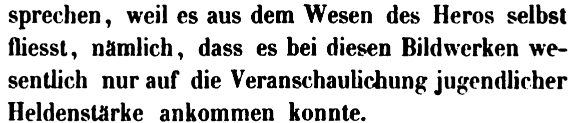
bezeichnen nicht anstehe. Ein fortgesetztes und wiederholtes Studium ist besonders deshalb nöthig, weil die Göttin völlig in sich abgeschlossen erscheint und uns nicht entgegenkommt, wie Zeus durch jenes milde Lächeln, das, um die Lippen der Büste von Otricoli spielend, uns den Vater der Götter und Menschen im Herrn der Welt empfinden lässt. Hier ist Alles nur Grösse und Strenge, ja es giebt Gesichtspunkte, von denen aus betrachtet die Büste furchtbar ernst erscheint; deswegen lässt sie uns anfangs kalt, ja sie vermag uns abzustossen. Und doch ist es vollkommen wahr wenn diese Here über die Massen schön genannt worden ist, nur ist ihre Schönheit diejenige der Gemahlin des Zeus, welche die blitzumloderte olympische Herrlichkeit des Götterkönigs erträgt, von der Semele vernichtet wurde; es ist eine Schönheit, die zu begehren, wie Ixion that, das Übermass des menschlichen Wahnsinns wäre.

Versuchen wir es, uns diese Schönheit in ihrer charaktervollen Eigenthümlichkeit zum Bewusstsein zu bringen. Die mehr breit als hoch, besonders nach der Mitte und nach unten mächtig vorgewölbte aber wenig modellirte Stirn spiegelt mehr einen starren Willen und einen kräftigen Charakter, als tiefes Denken, wie die Stirn des Zeus, die in grossem und regelmässigem Bogen geschwungenen Brauen, auf denen der Stolz der Götterkönigin thront, begrenzen die Stirn mit festem Abschluss, und indem sie das tiefliegende Auge mächtig überschatten, zeigen sie den oberen Theil des Gesichtes in himmlischer Klarheit, während sie dem Blicke des weitgeöffneten Auges eine Intensität verleihen, die uns an subjectivere Bewegungen im Gemüthe des königlichen Weibes gemahnt. Mit breitem Rücken zwischen den Brauen anhebend steigt die Nase gradlinig, fast starr in den unteren Theil des Antlitzes herab, wo der wenig geöffnete Mund diesen Zug von Strenge und Herbheit aufnimmt, und uns viel eher ein gebietendes Wort als ein sanftes Lächeln erwarten lässt, während das ganz besonders kräftig und voll vorspringende Kinn den Eindruck der höchsten Energie hervorbringt, und der gewaltige, von einer fast graden Profillinie eingeschlossene Hals uns die unbeugsame Willensstärke der Göttin noch einmal zum Bewusstsein bringt. Aber trotz aller dieser Grossheit und Erhabenheit ist Here doch das göttliche Weib in der reifsten Vollendung; über die blühenden Wangen sind die Jahrtausende dahingegangen, ohne ihre Spuren zu hinterlassen, und die weiche Rundung der vorderen Fläche des Halses lässt uns die Fülle des blühenden Busens ahnen, an welchem Zeus mit Entzücken ruht. Mehr noch als durch die Weichheit der fleischigen Theile des Gesichtes hat der Künstler es verstanden, durch die Behandlung des Haares den strengen Eindruck seines Idealbildes zu sänftigen. Ja, der Contrast dieses üppigen, sanftgewellten, von tiefen Schatten durchfurchten und gleichsam gelockerten Haares gegen die ehern glatte Stirn und den unbeugsamen Hals der Göttin ist unvergleichlich ersonnen, und wenn von Anmuth bei dieser Büste die Rede gewesen ist, so beruht das wesentlich auf diesem Contraste. Wohl ist dieses weiche Haar einfach zurückgestrichen, fern von der kunstvollen Zierlichkeit, mit welcher Aphrodite das ihrige schmückt, aber es ist doch sorgfältig geordnet, und der Perlenkranz, den die Göttin unter der anthemiengeschmückten Stirnkrone durch die Locken geschlungen hat, zeigt uns, dass Here Weib genug ist, um ihrem himmlischen Gatten schön erscheinen zu wollen.

So dürfen wir wohl sagen, dass das Ideal der Himmelskönigin und der Ehe-

göttin hier vollendet sei, und wenn, unserer Annahme gemäss, Polyklet's Here in dieser Gestalt in ihrem Tempel thronte, so begreifen wir, wie der gläubige Mann von Argos ihr mit unendlicher Ehrfurcht nahete, und wie er es empfand, dass diese Göttin die Heiligkeit der Ehe grade so strenge wahrte und schützte, wie sie dem ihren Geboten getreuen Manne das höchste Glück des Lebens verkündete und gewährleistete.

Wir haben dies eine Götterbild Polyklet's als seine grösste Schöpfung seinen übrigen Werken vorangestellt, und mussten auf diesen Idealtypus sofort näher eingehn, um dessen Eigenthümlichkeit zum Bewusstsein zu bringen; wir müssen aber jetzt eilen, unsere Leser mit den übrigen Arbeiten des Meisters von Argos bekannt zu machen, damit sich bei ihnen nicht ein unrichtiges Bild von dessen Kunstcharakter festsetze. Denn in seinen anderen Arbeiten erscheint Polyklet keineswegs als der idealschaffende Künstler, als welcher er uns aus seiner Here entgegentritt, ein Widerspruch, den wir im folgenden Capitel zu heben suchen werden. Der Sphäre des Übermenschlichen gehören ausser der schon besprochenen Amazone zwei Statuen des Herakles an, der ein Mal als „Führer (Ageter) die Waffen ergreifend", das andere Mal als Bekämpfer der lernäischen Hydra dargestellt war. Über das Wie fehlen uns nähere Angaben; Eins aber dürfen wir mit der grössten Bestimmtheit aussprechen, weil es aus dem Wesen des Heros selbst fliesst, nämlich, dass es bei diesen Bildwerken wesentlich nur auf die Veranschaulichung jugendlicher Heldenstärke ankommen konnte.



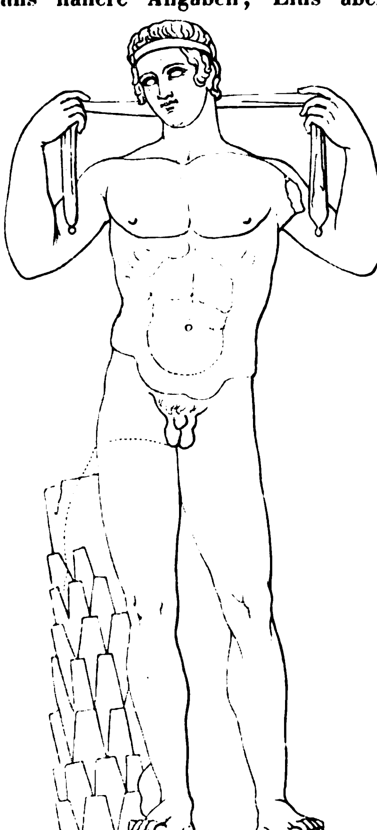


Fig. 57. Diadumenos aus Villa Farnese nach Polyklet.

Die übrigen Werke Polyklet's fallen in den Bereich des Reinmenschlichen. Zunächst fünf Statuen athletischer Sieger in Olympia, die wenigstens wahrscheinlich ihm, nicht dem jüngeren Namensgenossen gehören. Sodann einige Bildwerke, die wir, wie Myron's Diskobol, dem athletischen Genre zurechnen müssen, sofern sie nicht Porträts, sondern Charakter- oder Situationsbilder freier Schöpfung waren. Unter diesen eine Statue, welche als die Trägerin von Polyklet's Ruhme gelten darf und seinen eigentlichsten Kunstcharakter darstellt, ein Doryphoros (Lanzenträger), welcher identisch gewesen zu sein scheint mit dem von den Künstlern sogenannten Kanon[93]), einer Statue, in der Polyklet einen durchaus normalen Jünglingskörper geschaffen und in der er seine Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers, über welche er auch schrieb, verwirklicht hatte. Wir kommen auf dieses für Polyklet's Kunstrichtung besonders charakterische Werk zurück. Der Doryphoros wird uns bezeichnet als ein „mannhafter Knabe"; als Gegenstück erscheint in unserer Quelle (Plinius) eine zweite Statue, von der wir wahrscheinlich eine

Nachbildung in der vorstehend abgebildeten farnesischen Statue (Fig. 57.) besitzen, in einem „Diadumenos (ein sich die Siegerbinde Umlegender)“, den Plinius als „weichen Jüngling“ charakterisirt. Ob freilich dieser Gegensatz ein vom Künstler beabsichtigter war und ob demnach ursprünglich beide Statuen als Pendants zu einander gehörten, können wir nicht mit Sicherheit bestimmen, wir wissen nur, dass in späterer Zeit einmal der Diadumenos allein für die enorme Summe von 140,000 Thaler (100 Talente) verkauft wurde. Ein drittes Werk aus dieser Classe ist „ein sich mit dem Schabeisen reinigender Athlet (destringens se, *ἀποξυόμενος*)“ und ein viertes finden wir in der freilich unbestimmt lautenden Bezeichnung „eines Nackten, den Hacken Ansetzenden (nudus talo incessens; *ἀποπτερνίζων*)“, welche jedoch sich ohne Mühe dahin erklären lässt, dass ein Ringer dargestellt war, in der Situation, wie er den Hacken kunstgemäss ansetzte, und hiedurch einen besonders festen Halt gegen seinen Gegner gewann.

Zu diesem athletischen Genre gesellt sich dann reines Genre ausser in den schon erwähnten attischen Kanephoren in einer Gruppe zweier mit Knöcheln, Astragalen, spielenden Knaben (astragalizontes), welche gelegentlich von Plinius als das vollendetste Kunstwerk Griechenlands gepriesen werden, was uns am ehesten begreiflich wird, wenn wir bedenken, welches Ruhmes unter uns ein derartiges Genrebild, der Dornauszieher im capitolinischen Museum geniesst. Man hat das Fragment einer Gruppe knöchelspielender Knaben im britischen Museum (abgeb. in den Marbles of the brit. Mus. 2, 31) auf dies Vorbild Polyklet's zurückführen wollen, aber, wie ich glaube, mit dem grössten Unrecht von der Welt; denn, so vortrefflich und charaktervoll die eine ganz erhaltene Gestalt dieser Gruppe ist, so wenig entspricht sie in ihrer Derbheit, in dem mit vortrefflicher Laune behandelten Typus der Gemeinheit und in ihrer drastischen Komik auch nur einigermassen dem Bilde, welches wir uns von Polyklet's, des Meisters massvoll reiner Schönheit, Kunstcharakter machen müssen. Auf diesen würden sich viel eher die in nicht wenigen Exemplaren vorhandenen höchst anmuthigen Statuen knöchelnder Mädchen zurückführen lassen. — Wenn wir nun nochmals an das Porträt des Artemon erinnern, so dürfen wir die Liste der Werke Polyklet's schliessen, da uns seine Thätigkeit als Architekt nicht angeht, und da alle uns freilich eben so wenig interessanten Nachrichten, die ihn zum Maler machen, ausserdem verdächtig sind und auf Namensverwechselung mit Polygnot und auf anderen Irrthümern zu beruhen scheinen.

ELFTES CAPITEL.

Polyklet's Kunstcharakter.

Um zu einem klaren Gesammtbilde von dem Kunstcharakter Polyklet's und zu einer gerechten Würdigung seiner eigenthümlichen Verdienste zu gelangen, werden wir am besten thun, seinen Kreis zunächst durch die Vergleichung mit dem seiner beiden grossen Zeitgenossen Phidias und Myron negativ zu umgrenzen.

Wir haben nachzuweisen versucht, dass bei Phidias, so bedeutend seine Leistungen in jedem anderen Betracht sein mochten, der Schwerpunkt in das geistige Schaffen fällt, dass Phidias als Idealbildner im eigentlichen Verstande vom Übersinnlichen ausging, und dieses in der entsprechenden, aber dem geistigen Inhalt durchaus untergeordneten Form zu verkörpern und zur Anschauung zu bringen wusste, und wir haben gesehn, dass auch die Alten das Kunstprincip des Phidias durchaus so aufgefasst, und in verschiedenen, aber innerlich übereinstimmenden Ausdrücken bezeichnet haben.

Durchmustern wir nun die nicht wenigen Urteile der Alten über Polyklet, so treffen wir nirgend, ausser in einer gleich zu besprechenden Stelle auf Zeugnisse für ein ähnliches Schaffen, und überblicken wir die Werke des Meisters, so werden wir uns für berechtigt halten dürfen, auszusprechen, dass Polyklet nicht Idealbildner gewesen sei, wenigstens nicht in dem Wortverstande, den ein gewissenhafter Sprachgebrauch festhalten muss. Allerdings stellt ein Ausspruch des Dionysios von Halikarnass Polyklet neben Phidias hinsichtlich des Ernsten, Grossartigen und Würdevollen gegenüber den durch Zierlichkeit und Anmuth charakterisirten Kalamis und Kallimachos; allerdings sagt Dionysios, dass diese Letzteren glücklicher seien in den geringeren und menschlichen Gegenständen, jene in den grösseren und göttlichen. Allein zunächst werden wir in Bezug auf die erste Hälfte dieses Urteils sagen dürfen, dass Ernst und Würde, die wir in Polyklet's Werken im vollen Masse anzuerkennen haben, einen idealen Inhalt oder eine ideale Tendenz der Kunst keineswegs voraussetzen, dass wir also in diesem Betracht den Gegensatz, in welchen Polyklet mit Phidias zusammen gegen Kalamis und Kallimachos gestellt wird, durchaus anerkennen dürfen, ohne unseren Hauptsatz zu gefährden. Für den zweiten Theil dieses Zeugnisses aber, in welchem Polyklet wie Phidias glücklicher in göttlichen als in menschlichen Gegenständen genannt wird, müssen wir die allgemeine Giltigkeit in Abrede stellen, und thun dies, gestützt auf keinen geringeren Gewährsmann als Quintilian, der von Polyklet aussagt, dass, während er die menschlichen Formen mit dem höchsten Masse würdevoller Schönheit über alle Wirklichkeit hinaus ausstattete, er die Erhabenheit der Götter nicht erreicht habe. Damit wollen wir aber das Urteil des Dionysios nicht als schlechthin verkehrt und irrig bezeichnen, im Gegentheil erkennen wir dasselbe in Beziehung auf die Statue der Here durchaus an. Denn die Here

war ein Idealbild, wie es nur immer eines gegeben hat, denen des Phidias in jeder Weise ebenbürtig. Hatte Dionysios dies Werk im Sinne, so durfte er ohne allen Zweifel Polyklet als gleichgearteten Genossen neben Phidias und gegenüber Kalamis und Kallimachos nennen. Aber auch nur in Rücksicht auf dies eine Werk, in welchem, das dürfen wir — abgesehn von dem, was wir über die Eigenthümlichkeit des Ideals der Here noch zu sagen haben — wohl behaupten, Polyklet das eigentliche Gebiet, die besondere Sphäre seiner Kunst verlassen und überschritten hat, so dass wiederum im Hinblick auf die anderen Werke des Meisters von Argos Quintilian's Zeugniss vollkommen zu Rechte besteht, Polyklet habe (im Übrigen) die Erhabenheit der Götter nicht erreicht. Damit aber dieser Ausspruch nicht in irgend einer Weise missverstanden und als ein Tadel gedeutet werde, fügen wir gleich hinzu, Polyklet hat die Erhabenheit der Götter nicht erreichen oder nicht darstellen wollen, er hat überhaupt keine Götter, ja keine idealen, keine solchen Gegenstände dargestellt, bei denen das Hauptgewicht auf den geistigen Gehalt fiel. Man halte mir nicht den Hermes entgegen, denn, wollten wir selbst anerkennen, was wir in Abrede stellen, dass Polyklet das kanonische Ideal des Hermes geschaffen habe, so müssten wir immer noch darauf hinweisen, dass bei Hermes von göttlicher Erhabenheit nicht die Rede sein kann, und dass er von allen Göttern des Olymps am wenigsten göttlich, am wenigsten ideal im eigentlichsten Sinne ist; wohl aber ist Hermes als Muster und Vorbild jugendlicher Körperkraft und Gewandtheit eine Gestalt, welche sich mit den athletischen Jünglingsgestalten Polyklet's aus rein menschlichem Kreise wesentlich in eine Reihe stellt. Von den übrigen Werken des argivischen Meisters sind die beiden Statuen des Herakles und die Amazone allerdings in sofern Idealbilder, als weder Herakles noch die Amazone in der Wirklichkeit existirten, aber im eigentlichen Wortverstande des Ideals, wonach dasselbe auf einem Übersinnlichen beruht, sind weder Herakles noch die Amazone Idealgestalten. Wir haben schon bei früheren Gelegenheiten, und wiederum oben in der Aufzählung von Polyklet's Werken, darauf hingewiesen, dass Herakles durch die ganze antike Kunst der Repräsentant der höchsten Körperkraft ist, und dass bei ihm, mögen die Situationen, in denen der Heros aufgefasst wird, sein welche sie wollen, der Hauptaccent der Darstellung unausweichlich auf die Aus- und Durchbildung des Körperlichen fällt. Und wenngleich wir weit davon entfernt sind, in Polyklet's Heraklesgestalten jenen Überschwang der körperlichen Massenhaftigkeit und der Muskelfülle anzunehmen, welche wir aus späteren, wie es scheint besonders durch Lysippos angeregten Darstellungen des Heros kennen, so können wir doch auch sie, wie den Hermes, nur als Glieder jener Reihe von Polyklet gebildeter athletischer Figuren betrachten, auf denen sein Ruhm eigentlich beruhte. Ähnliches wie vom Herakles muss ich in Bezug auf das Wesentliche der Darstellung von den Amazonen behaupten. Mögen die Situationen, in welchen diese Männinnen, siegend oder feindlicher Kraft unterlegen, gebildet werden, noch so sehr im Stande sein, seelische Bewegungen zu offenbaren und im Beschauer anzuregen, immer bleibt es eine eigenthümliche Durchbildung der Körperformen, bleibt es die Darstellung der Weiblichkeit in ihrer grösstmöglichen Entäusserung vom specifisch Weiblichen, besonders von aller Weichheit und Schwäche, was die Amazonen zu Amazonen macht. Daher kann in diesem besonderen Vorwurf nur der Künstler das Vollendete leisten, welcher den menschlichen Körper zum Gegenstande

seiner speciellsten Studien gemacht hat, und aus dem so erworbenen Wissen heraus im Stande ist, denselben in der hier erforderlichen Abweichung vom Wirklichen und in der Steigerung über das Wirkliche hinaus, und dennoch mit Einhaltung der Grenzen der Naturwahrheit darzustellen, und daher ist es erklärlich, wie Polyklet, bei dem wir die genauesten Studien des menschlichen Körpers besonders zu betonen haben werden, mit seiner Amazone den Preis selbst über die des Phidias davontrug, selbst wenn diese letztere an geistigem Gehalt die seinige überragt haben mag. Was wir ausser den berührten von Werken Polyklet's kennen, gehört dem Gebiete des Reinmenschlichen an, und zwar sind unter diesen Werken nicht allein die neben der Here berühmtesten des Meisters, sondern diejenigen, durch welche er am entschiedensten und am eigenthümlichsten auf die griechische Kunst eingewirkt hat, und folglich diejenigen, welche für Polyklet's Kunstrichtung am meisten charakteristisch sind und seine Bedeutung in der Kunstgeschichte begründen. Das sind die verschiedenen Jünglingsgestalten, die ich im vorigen Capitel als athletische Genrebilder bezeichnet habe, und zu denen sich in den Kanephoren und Astragalizonten zwei Werke aus dem Gebiete des reinen Genre gesellen.

Wenn wir glauben dürfen, durch das Bisherige Polyklet's Kunstkreis gegen denjenigen des Phidias hinlänglich abgegrenzt, die Grundverschiedenheit im Kunstprincip dieser beiden Meister fühlbar gemacht zu haben, so wird es jetzt unsere Aufgabe sein, darzulegen, worin die Unterschiede der Kunst des Myron und Polyklet bestehn, deren Hauptgegenstände einem und demselben Gebiete angehören. Denn Myron's Ruhm beruht, ausser auf den Thierbildungen, gleich demjenigen Polyklet's auf athletischen Genrebildern, und auch das reine Genre finden wir bei Myron und bei den Künstlern wieder, die sich Myron's Tendenzen angeschlossen zu haben scheinen.

Wir haben gesehn, dass die alten Kunsturteile an Myron's Werken mehr als alles Andere die hohe Lebendigkeit preisen, während daneben die Mannigfaltigkeit der Darstellungen hervorgehoben wird und ausgesagt, Myron habe Polyklet im Reichthum des Rhythmus übertroffen. Eine genauere Prüfung der bekannteren Werke Myron's hat uns zur vollkommenen Anerkennung der antiken Charakteristik desselben geführt; wir haben überdies gefunden, dass Myron das menschliche Leben in intensiver Function auffasst und flüchtig vorübereilende Momente der höchsten Bewegtheit zu fixiren weiss. Wenden wir uns zu Polyklet, so finden wir in den alten Urteilen über ihn nirgend ein Wort, welches die Lebendigkeit seiner Darstellungen hervorhöbe, nirgend ein solches, das sich auf Mannigfaltigkeit der Gegenstände, auf Interesse der Situation, auf Kühnheit der Composition bezöge, seine Werke aber zeigen uns, mit Ausnahme des die Hydra bekämpfenden Herakles, lauter ruhige Gestalten, bei denen die Handlung von durchaus untergeordneter Bedeutung und die Bewegung in der Art gemässigt ist, dass sie als solche kaum in Anschlag kommt und nur bestimmt ist, den ruhenden Körper in verschiedener Stellung oder Gliederlage zu zeigen. Als Beispiel kann uns der in einer oben mitgetheilten Nachahmung erhaltene Diadumenos gelten. Er bildet den conträrsten Gegensatz zum Diskobol Myron's; dort die höchste Energie, hier die grösste Gemessenheit der Bewegung; dort eine momentane, hier eine länger dauernde Handlung; dort die concentrirteste Anspannung der Kraft, hier eine bequeme Lässigkeit; dort der verschlungenste und kühnste, hier der denkbar einfachste Rhythmus; dort eine Action, die als solche

sofort Blick und Interesse fesselt, und uns erst bei längerer Betrachtung die Vortrefflichkeit der Darstellung des Körpers wahrnehmen lässt, hier eine Stellung, die gleichsam wie ein Act nur dazu ersonnen scheint, um uns den Körper in einer zur Betrachtung und zum Genuss seiner Schönheit günstigen Lage darzustellen, und auf deren Bedeutung wir erst nach längerer Betrachtung der Statue aufmerksam werden.

Gegenüber dem ruhigen Stande der meisten polykletischen Statuen ist uns ein Ausspruch des Plinius von nicht geringer Wichtigkeit, welcher ein Mittel angeht, durch das der Meister die Gefahr der Monotonie in den Stellungen vermieden hat. Eigenthümlich, sagt Plinius, ist es Polyklet, ersonnen zu haben, dass seine Statuen auf einem Fusse ausruhen. Die ältere Kunst liess ihre ruhig stehenden Statuen, und nur von solchen kann hier überhaupt die Rede sein, mit beiden Füssen fest auf dem Boden stehn, vertheilte die Last des Körpers gleichmässig auf beide Beine, was nicht am wenigsten dazu beiträgt, der ganzen Haltung des Körpers etwas gleichmässig Abgewogenes, Gebundenes, Schwerfälliges zu verleihen, um zwar um so mehr, je weniger wir thatsächlich einen derartigen Stand einzunehmen pflegen. Denn wenn wir ungezwungen stehn, lassen wir abwechselnd den einen um den anderen Fuss die Last des Körpers tragen. Dies ist es, was nach Plinius Polyklet zuerst beobachtete und in die Kunst einführte, und dies ist es, wodurch er die ruhigen Stellungen seiner Statuen von allem Gebundenen und Einförmigen befreite, indem er ihnen den gefälligen Gegensatz einer tragenden und einer getragenen Seite verlieh. Diese Neuerung scheint so nahe zu liegen, dass man sich schwer entschlossen hat, sie mit Plinius Polyklet zuzusprechen, indem man darauf hinwies, Phidias könne sie unmöglich nicht ebenfalls gefunden und angewandt haben. Allein erstens fragt es sich doch noch, besonders gegenüber dem ausdrücklichen Zeugniss des Plinius, ob dies der Fall war, zweitens, war es der Fall, so mag Phidias dies von seinem Zeitgenossen und Mitschüler gelernt haben, dem also die Ehre der Erfindung bliebe, und endlich war diese Neuerung für Polyklet's Kunst von einer ganz anderen principiellen Bedeutung als für die phidiassische, denn offenbar tritt ihr Werth in besonderem Masse in unbekleideten Statuen hervor, deren Anmuth bei ruhiger Haltung wesentlich auf dem Contrast der tragenden und getragenen Körperhälfte beruht. Und wenn wir nun bei demselben kundigen Schriftsteller (Auctor ad Herenn.), der an Myron's Werken den Kopf, an denen des Praxiteles die Arme besonders lobt, an Polyklet's Statuen den Rumpf als das Vorzüglichste gepriesen finden, so müssen wir dies allerdings zum Theil auf die sorgfältig beobachteten Proportionen beziehn, aber wir sind gewiss berechtigt, dies Lob zum anderen Theil aus der Anmuth in Stellung und Haltung des Rumpfes abzuleiten, welche auf dem rhythmisch fein durchgeführten Reflex des Standes auf einem Beine beruht.

Nach den bisherigen meist negativen Bestimmungen der Kunstsphäre Polyklet's dürften wir im Stande sein, das Princip und den Charakter derselben in einem kurzen positiven Satze auszusprechen. Polyklet ist derjenige Künstler, welcher die Schönheit des menschlichen Körpers als Ausgangs- und Zielpunkt seines Bildens betrachtet, welcher die menschliche Gestalt in ihrer vollkommensten Norm und in ihrer reinsten Verklärung darzustellen strebt.

Eine solche durchaus normale, vollkommene und makellose Schönheit fand Polyklet natürlich in der Wirklichkeit auch unter dem schönen Griechenvolke nirgend

vor, sie war das Product seines künstlerischen Sinnens. Aber nimmer konnte der Meister zu deren Bewusstsein und geistiger Anschauung auf einem anderen Wege gelangen, als auf demjenigen der Beobachtung des in der Wirklichkeit Gegebenen. Ich will nicht gegen diejenigen streiten, welche von einer „Idee des menschlichen Körpers" reden, denn das könnte ein Streit um Worte werden, aber ich behaupte aufs entschiedenste, dass eine solche „Idee" (nämlich die ultima generis species) nicht das Product der freischaffenden Phantasie, sondern nur das Resultat der Abstraction aus sinnlich Wahrgenommenem und Beobachtetem sein kann.

Schon wegen dieser allgemeinen Nothwendigkeit würden wir berechtigt sein zu sagen, dass Polyklet bei seinen Schöpfungen von den umfassendsten Studien des menschlichen Körpers in seiner individuellen Existenz ausgegangen sein muss. Aber diese seine Studien werden uns aufs bestimmteste dadurch verbürgt, dass wir von einer Schrift des Künstlers wissen, in welcher er seine Resultate wissenschaftlich niederlegte. Diese Schrift war eine Proportionslehre der menschlichen Gestalt, und gab, wie uns Galenus überliefert, die normalen Verhältnisse aller einzelnen Körpertheile zu einander und zum Ganzen in festem Zahlenausdruck an. Genau nach den Resultaten dieser Studien arbeitete nun aber Polyklet auch eine Normalgestalt, in der er seine Lehre gleichsam thatsächlich machte und erprobte; das war der schon genannte Doryphoros, den nach Plinius' Bericht, die Künstler auch den „Kanon (das Musterbild)" nannten, indem sie aus demselben wie aus einem Gesetzbuche die Normen der Kunst und Schönheit entnahmen, in welchem also Polyklet, wie Plinius hinzufügt, allein von allen Menschen in einem Kunstwerke ein Lehrbuch der Kunst hinterlassen hatte[94]).

Über das Wesen und die Eigenthümlichkeit der polykletischen Proportionslehre und Normalgestalt sind wir leider nicht mit Sicherheit unterrichtet, denn die Urteile und Lobsprüche der Alten in Bezug auf Polyklet's Statuen beschränken sich auf Ausdrücke, die sich eigentlich von selbst verstehn und nur die Anerkennung enthalten, Polyklet's Gestalten seien wirklich normal, von jedem Extrem entfernt, im höchsten Grade massvoll. Möglich ist es allerdings, dass die von Vitruv (3, 1) bewahrte Proportionslehre, welche das Verhältniss der einzelnen Körpertheile zum Ganzen in festen Zahlen ausdrückt und von der der alte Zeuge sagt, nach diesen Massen haben sich die berühmten alten Maler und Bildner gerichtet — möglich, sagen wir, ist es, dass diese Lehre im Wesentlichen, ja vielleicht im Einzelnen, auf derjenigen Polyklet's beruht, aber bezeugt ist es nicht und bisher auch noch nicht ausgemacht. Die erhaltene Nachbildung endlich eines polykletischen Werkes, abgesehn davon, dass es nicht die des „Kanon" ist, kann uns nur ganz im Allgemeinen leiten, da uns die Genauigkeit der Copie nicht verbürgt ist und ein Zweifel an derselben um so eher aufkommen kann, je schwieriger die genaue Wahrung der Feinheiten in den Proportionen bei der Übertragung eines Erzwerkes in Marmor ist. Ja, streng genommen ist eine genaue Wiedergabe der Verhältnisse in dieser Übertragung kaum möglich, falls eine künstlerisch ähnliche Wirkung hervorgebracht werden sollte; denn die gemessen gleich mächtige Form erscheint im Marmor als einem hellen Material breiter und mächtiger als im dunkeln Erz, und die gleich erscheinende wird sich, gemessen, als schmächtiger darstellen. Entweder der Schein der Ähnlichkeit muss demnach geopfert werden, oder die thatsächliche Gleichheit des Masses, welches von beiden aber in unserer

farnesischen Statue gewahrt worden, ist eine Frage, über die ich nicht absprechen mag, am wenigsten ohne Kenntniss des Originals. Den einzigen positiven Anhalt zur Vergegenwärtigung der von Polyklet für normal gehaltenen Proportionen haben wir in den Nachrichten über diejenigen Neuerungen, welche Lysippos mit den Proportionen vornahm, die aber nicht hier, sondern erst bei Besprechung dieses Künstlers erörtert und gewürdigt werden können.

Wenngleich wir aber auch die besondere Beschaffenheit der von Polyklet geschaffenen Mustergestalt nicht mit Sicherheit nachzuweisen vermögen, so können wir doch begreifen, dass er durch die Aufstellung einer solchen der Kunst einen Dienst geleistet hat, dessen Wichtigkeit die Künstler erkannten, welche aus Polyklet's „Kanon" wie aus einem Gesetzbuche die Norm und Regel der Schönheit ableiteten und denselben als Massstab ihrer eigenen Productionen benutzten. Wir brauchen uns nur zu fragen, zu welchem Zwecke unsere Künstlerjugend angehalten wird nach der „Antike" zu zeichnen, um uns des Vortheils bewusst zu werden, welcher der griechischen Kunst aus dem Vorhandensein eines solchen Vorbildes erwuchs. Unsere Kunstjünger zeichnen nach der Antike viel weniger, was allerdings eine Hauptsache wäre, um die Gestaltung der Musculatur in ihrer Thätigkeit genau kennen zu lernen, denn zu diesem Zwecke wird „Act" gezeichnet, freilich, wenn dies hier im Vorbeigehn berührt werden darf, mit zweifelhaftem Gewinn, da man das lebendige Modell nicht allein in ruhiger Stellung studirt, sondern auch in sogenannten Bewegungen, bei denen die Gestaltung der Musculatur immer unrichtig werden muss, weil die Bewegungen nicht als Functionen des Körpers wirklich gemacht, sondern, um der Beobachtung Zeit zu geben, nur in ihrem äusserlichen Schema künstlich fixirt werden; sondern wir zeichnen antike Statuen wesentlich, um uns eine Summe wahrhaft schöner und mustergiltiger Formen zu erwerben. Denn es ist nicht Jedermanns Sache, diese aus der individuellen Wirklichkeit abzuleiten. Was unseren Künstlern die Antike, zum Theil selbst die nicht durchaus mustergiltige ist, das war den griechischen Künstlern Polyklet's absolut vollkommene Normalgestalt, die z. B. ein Meister wie Lysippos, gradezu seinen Lehrmeister nannte.

Obgleich nun aber Polyklet in seinem Kanon ein durchaus reines Muster hingestellt, in demselben seine wissenschaftliche und künstlerische Überzeugung von der vollkommensten Schönheit des menschlichen Körpers niedergelegt hat, so würde man doch den Charakter seiner Kunst sehr missverstehn, wenn man glaubte, der Meister habe sich darauf beschränkt, diese erkannte Norm und nur diese Norm wieder und immer wieder darzustellen. Im Gegentheil verbürgt uns die Bezeichnung seines Diadumenos als „weicher Jüngling" neben seinem Doryphoros als „mannhafter Knabe", und dürfen wir mit Sicherheit aus seinen Darstellungen des Hermes und Herakles und der Amazone folgern, dass Polyklet auch die mannigfaltigen Modificationen der absoluten Normalschönheit durch zarteres und reiferes Alter, grössere oder geringere athletische Ausbildung des Körpers wohl aufzufassen und wiederzugeben wusste. Immer jedoch innerhalb einer gewissen Grenze. Das bezeugt uns ausser der Prüfung der Gegenstände des Meisters Quintilian besonders in den Worten, Polyklet habe das reifere Alter vermieden und Nichts über glatte Wangen hinaus gewagt. Das ist bei einem Künstler, dessen Streben die Darstellung der reinsten Schönheit des menschlichen Körpers ist, vollkommen in der Ordnung; denn normal-

schön ist der menschliche Körper nur innerhalb einer gewissen Altersgrenze, der reiferen Jugend, welche Quintilian als die Zeit der glatten Wangen bezeichnet. Und demgemäss finden wir unter den Werken Polyklet's, abgesehn von der Here, die, wie gesagt, über die eigentliche Sphäre des Meisters hinausliegt und vielleicht von dem Porträt Artemon's, welches ebenfalls dem Kreise Polyklet's nicht entspricht, nur jugendliche Gestalten, als deren jüngste wir die knöchelspielenden Knaben, und als deren reifste und ausgewirkteste wir die Statuen des Herakles betrachten dürfen.

Schon aus diesem verhältnissmässig beschränkten Kreise der Darstellungen Polyklet's wird sich die Rechtfertigung eines leisen Tadels ergeben, den Varro (bei Plinius) gegen den Meister ausspricht: seine Werke seien fast wie nach einem Modell (paene ad unum exemplum[95]) gemacht. Von der hier hervorgehobenen Gleichförmigkeit, auf welche es auch zielt, wenn Quintilian dem Polyklet Erhabenheit (pondus) abspricht, werden wir den Künstler nicht freisprechen können, wir mögen die Blicke richten auf die Gegenstände, auf die Situationen, auf die Handlung, oder auf den geistigen Gehalt seiner Statuen. Je mehr wir aber hiernach in Gefahr gerathen, Polyklet's Kunst zu unterschätzen, um so nachdrücklicher haben wir auf die Lobsprüche hinzuweisen, welche seinen Werken ertheilt werden, auf die einstimmige Bewunderung des Alterthums, welche nicht ansteht, Polyklet trotz der Beschränktheit seines Kunstkreises, Phidias als ebenbürtig zur Seite zu stellen. „Sorgfalt und würdevolle Schönheit (decor)," sagt Quintilian in der schon einige Male berührten Stelle, „zeichnen Polyklet vor allen anderen Künstlern aus, aber, wenngleich ihm von dem grössten Theil der Menschen die Palme zuerkannt wird, müssen wir doch, um Allen gerecht zu werden, sagen, dass ihm die Erhabenheit abgeht; die Schönheit der menschlichen Gestalt hat er über alles erfahrungsmässig Gegebene (supra verum) hinaus gesteigert, die Majestät der Götter freilich nicht erreicht." Und mit diesem Lobe der vollendeten Schönheit polykletischer Werke stimmen Andere überein, ja, wo ein Muster einer regelmässigen Schönheit aufgestellt werden soll, da wird auf Polyklet's Statuen verwiesen, während nicht allein Quintilian diese Schönheit eine würdevolle nennt, sondern auch der schon früher einmal angezogene Ausspruch Ciceros, vollkommen schön seien wenigstens nach seinem Bedünken Polyklet's Werke, uns erkennen lässt, diese Schönheit sei nicht jene sinnlich reizende, welche der grossen Menge gefällt, sondern eine ernstgefasste, welche die Bewunderung des Kenners erregt.

Wir modernen Menschen sind kaum im Stande, diese hohe Auszeichnung Polyklet's zu würdigen, weil wir die Schönheit des Körpers, in der Polyklet das Höchste leistete, kennen zu lernen wenig Gelegenheit haben, und weil schon in Folge dessen unser Formgefühl ungleich weniger entwickelt ist, als es das der alten Griechen mit ihrem Schönheitscultus war; uns wird immer der ideal schaffende, grosse Ideen verkörpernde Künstler der grössere und bewunderungswürdigere sein, aber wir sollen uns hüten, diesen subjectiven Massstab an die alte Kunst und ihre Leistungen anzulegen. Und wenn wir namentlich an einem umfassenden Studium der Antike unsern Formensinn und unser Gefühl für Schönheit üben, wenn wir dann vor einem musterhaften Werke uns bewusst werden, in welchem Grade, ganz abgesehn vom Gegenstande und vom Gehalt, die Form als solche uns zu entzücken vermag, so werden wir einsehn, auf welcher Höhe der Künstler stand, dem in dieser Beziehung „von dem grössten Theil der Menschen die Palme zuerkannt wurde", welche wahr-

haft grosse künstlerische Begabung dazu gehörte, um Werke zu schaffen, welche bei ungleich geringerem geistigen Gehalt den vorzüglichsten Leistungen eines Phidias an die Seite gestellt wurden.

Das Streben nach vollkommener Formschönheit gesellte sich bei Polyklet mit der höchsten Vollendung im Reintechnischen. Auch in Bezug auf dieses war der Kreis Polyklet's beschränkt, denn er war wesentlich Metallarbeiter (Erzgiesser und Ciseleur), und hat, so viel wir wissen, nur in seiner Here eine andere Technik, die Goldelfenbeinbildnerei in Anwendung gebracht. Und doch wird grade in Bezug auf das Machwerk (τέχνη) Polyklet's Here von Strabon selbst noch über die Schöpfungen des Phidias gestellt. Und eben so heisst es von der Kunst des Ciseleurs (der Toreutik) bei Plinius, dass wie Phidias sie offenbart und gelehrt, Polyklet dieselbe zur Vollendung gebracht und so durchgebildet habe, wie Phidias sie begründete. Wenngleich aber die Toreutik zunächst sich mit der selbständigen Herstellung von Werken im Kleinen und Feinen beschäftigt, und wenngleich Polyklet wie Phidias sich mit dergleichen Arbeiten befasst hat, so kommt sie doch auch bei Erzgusswerken und bei der Herstellung von Goldelfenbeinstatuen zu deren letzter Vollendung in Anwendung. Und eben in dieser feinsten Durchbildung der Form war Polyklet ausgezeichnet, wie dies nicht allein Quintilian bekundet, der ihm Sorgfalt neben der Schönheit im höchsten Masse zuspricht, sondern wie das auch aus einem Ausspruche hervorgeht, den Plutarch dem Meister selbst in den Mund legt des Sinnes: das Werk werde dann am schwersten, wenn das Thonmodell bis zur Darstellung der letzten Feinheiten gekommen sei, ein Ausspruch, der sich besonders gut bei einem Künstlern begreift, der nicht grossartige Gedanken zu bewältigen hat, und dessen Vorzüge mehr im formellen als im reingeistigen Theile der Arbeit bestehn. Wenn wir nun aber nicht vergessen, wie nahe dieser höchsten Durchbildung der Form die Gefahr der geleckten Glätte lag, die Klippe, an der Kallimachos scheiterte, so werden wir es empfinden, welches Mass echtkünstlerischer Begabtheit dazu gehört, um auch hier Polyklet vollkommen innerhalb der richtigen Grenzen zu halten.

Wenn wir nun glauben dürfen, durch das Bisherige ein einheitliches und consequentes Bild vom Kunstcharakter Polyklet's gemäss den Urteilen der Alten aufgestellt und unsern Lesern zum Bewusstsein gebracht zu haben, welch eine höchst glückliche Ergänzung der Leistungen des Phidias und der Seinen der griechischen Bildnerei in denen Polyklet's erwuchs, so bleibt uns nur noch eine Schlussbemerkung über das einzige Werk des Meisters, dessen Charakter sich von dem seiner übrigen Schöpfungen abscheidet, über die Here. Dass die Here als reines Idealbild einem wesentlich anderen Gebiete als die anderen Werke Polyklet's angehört, sollte nie verschwiegen oder vertuscht werden; haben wir dies aber vorweg anerkannt, so dürfen wir wohl behaupten, dass von allen Götteridealen grade Here etwa nebst Hestia am ebesten von einem Künstler wie Polyklet erreicht werden konnte. Denn Here, weder Jungfrau noch Mutter, sondern Gattin des Zeus, stellt das Weib in ihrer reifsten aber massvollsten Entwickelung dar; wohl ist sie auch, um Brunn's Worte zu gebrauchen, Königin des Himmels, aber an Gewalt Zeus nicht gleich, Ehrfurcht gebietend mehr durch den Ernst der Weiblichkeit als durch wirkliche Kraft: also ein Musterbild der ehrbarsten Würdigkeit und der reinsten Frauenschönheit. Und wenn man das als richtig anerkennt, was ich über das polykletische Hereideal oben ausgesprochen

habe, in welchem die Ehegöttin neben der Königin des Olymps zur Erscheinung kam, so darf wohl daran erinnert werden, dass in ihr nicht sowohl eine erhabene Vorstellung wie die des Weltherrschers Form gewann, als vielmehr ein sinnig tiefer Gedanke, und dass, wie Here selbst nicht im eigentlichen Sinne genial ist, ihr Ideal auch von einem Künstler geschaffen werden konnte, der, ohne hohen genialen Ideenflug, seine Werke mehr reflectirend als in poetischer Begeisterung hervorbrachte.

ZWÖLFTES CAPITEL.

Die Schüler und Genossen Polyklet's.

Gleichwie an Phidias und Myron schloss sich an Polyklet eine Anzahl jüngerer Künstler als Schüler an, welche sogar bei ihm bedeutender ist als bei seinen beiden grossen Zeitgenossen. Denn als Schüler Polyklet's in ganz eigentlichem Sinne nennt Plinius allein sieben Künstler (den Argiver Asopodoros, Alexis, Aristides, Phrynon, Deinon, Athenodoros und Dameas aus Kleitor in Arkadien), zu denen wir aus anderen Quellen noch zwei (einen jüngeren Kanachos von Sikyon und Periklytos wahrscheinlich ebendaher) fügen können. Die Thatsache, dass Polyklet eine bedeutende Schule um sich versammelte, ist aus dem Charakter seiner Kunst leicht erklärlich; denn das was Polyklet in ganz besonderem Masse auszeichnet, Feinheit der äusseren Technik und die Beobachtung des Gesetzes der normalen Schönheit ist ja das eigentlich Lehrbare der bildenden Kunst, während die grossen Ideen eines Phidias durch Lehre gar nicht und der lebenswarme Naturalismus Myron's höchstens in seinen äusseren Merkmalen überliefert werden kann. Phidias' und Myron's Kunst musste wesentlich durch Beispiel und Vorbild anregend und entzündend wirken, konnte dies aber unfehlbar nur bei Künstlern, die von der gütigen Natur mit einer gewissen Congenialität mit den Meistern ausgerüstet waren; daher kommt es, dass wir die Schüler des Phidias und Myron als Künstler finden, die ihre höchst ehrenvolle ja ausgezeichnete Stelle in der Kunstgeschichte einnehmen. Nun ist freilich das, was Polyklet zum wahrhaft grossen Künstler machte, der feine Formsinn, das lebendige Gefühl für die reine Schönheit eben so wohl eine Gabe des Genius, die nimmer übertragen werden kann, wohl aber mochten mässig begabte Menschen mit Recht glauben, eher auf dem Kunstgebiete Polyklet's, als auf dem eines Phidias und Myron zu einer gewissen Tüchtigkeit zu gelangen, und der Art scheint denn wirklich die Mehrzahl der oben genannten Schüler Polyklet's gewesen zu sein, welche auch der überwiegenden Mehrzahl nach Argiver oder Sikyonier waren, wenn wir es nicht als einen ziemlich unbegreiflichen Zufall betrachten sollen, dass wir sechs der sieben von Plinius Genannten nur aus dieser einzigen Erwähnung kennen, den siebenten (Aristides) in einer zweiten Notiz bei Plinius als Darsteller von Zwei- und Vier-

gespannen erwähnt finden, während die beiden letzten (Kanachos und Periklytos) wenigstens sicher nicht unter den hervorragenden Künstlern ihren Platz finden. Aber trotz dieser Thatsache dürfen wir die Schule Polyklet's, und hätte sie vom Meister auch Nichts als eine gewisse technische und formelle Tüchtigkeit gelernt, nicht gering achten. Denn das Auftreten einzelner grosser Geister allein hätte der griechischen Kunst nimmer den erhabenen Ehrenplatz in der Kunstgeschichte der Menschheit erworben, sondern es ist vielmehr jene allgemein verbreitete Befähigung für die bildende Kunst, die uns aus den Schöpfungen aller Schichten des hellenischen Volkes entgegentritt, welche die Griechen zu dem gemacht hat, was sie in der That sind, die weltgeschichtlichen Vertreter der Kunst; ja die Schöpfungen dieser grossen Geister wären kaum möglich gewesen, ohne die Grundlage der allgemeinsten Kunsttüchtigkeit der ganzen Nation, welche sich in den Meistern gipfelte und welche ihrem Schaffen in Verständniss, Anerkennung und Bewunderung das schönste Lebenselement zuführte. Für die Ausbildung und Erhöhung dieser allgemeinen Kunsttüchtigkeit musste aber Polyklet's Lehrerthätigkeit von der grössten Bedeutung sein, und wenn auch seine Schüler Nichts hervorbrachten, das über das mittlere Mass des bereits Vorhandenen irgendwie hinausging, so mussten sie doch wesentlich dazu beitragen, eben das mittlere Mass der Leistungen der Kunst um ein Beträchtliches zu erhöhen und das Bewusstsein von demselben in weiteren Kreisen des Volkes zu verbreiten.

Damit aber Polyklet's Einfluss auf die Kunst seiner Zeit nicht, trotz dem Gesagten, als zu mässig und beschränkt erscheine, muss hervorgehoben werden, dass wir bisher nur von den Künstlern redeten, welche direct als seine Schüler genannt werden. Wir haben noch nicht von denen gesprochen, die aus seinem Beispiel Anregung erhielten oder in seinem Sinne schufen, ja wir haben ein paar bedeutende Männer übergangen, die aller Wahrscheinlichkeit nach direct aus Polyklet's Schule hervorgegangen sind, von denen dies nur nicht ausdrücklich bezeugt ist. Vor Allen muss hier Naukydes, Mothon's Sohn aus Argos genannt werden, der etwa ein Menschenalter jünger war als Polyklet, zu demselben aber in einem nahen Verhältniss gestanden zu haben scheint, da von seiner Hand, wie bereits erwähnt, das neben der Here Polyklet's aufgestellte Goldelfenbeinbild der Hebe war. Ausser dieser kennen wir von ihm aus idealem Kreise noch eine eherne Hekate in Argos und einen Hermes, während er durch einen Diskoswerfer auf dem Gebiete des athletischen Genre, durch einen Widderopferer, auf dem des reinen Genre, durch ein Porträt der Dichterin Erinna und durch drei Siegerstatuen auf dem der realen Kunst thätig erscheint. Näher bekannt ist uns von diesen Werken keines, aber schon ihre Zahl, die Verschiedenheit der Kreise, denen sie angehören, und der Umstand, dass Naukydes seine Hebe neben Polyklet's Here stellen durfte, verbürgt uns die Tüchtigkeit des Künstlers. Den Diskobol hat man in einer Statue des Vatican (Pio-Clem. 3, 26) zu erkennen geglaubt, ja diese Vermuthung ist im vollen Masse populär geworden. Und doch ist seltsamer Weise zu deren Begründung bisher kaum etwas Anderes gesagt worden, als dass die mehrfachen Copien dieses ruhigen Diskobols uns auf ein berühmtes Original, und somit auf den zweiten von Plinius neben dem myronischen angeführten Diskoswerfer schliessen lassen. Wenn wir aber Naukydes als Schüler Polyklet's betrachten, so lässt sich wenigstens einiges Weitere für diese Annahme vorbringen.


Fig. 58 Diskobol vielleicht nach Naukydes.

Die in Rede stehende Statue, von der ich der leichteren Verständigung wegen eine Abbildung (Fig. 58) beifüge, stellt den Diskoswerfer nämlich nicht in der heftigen Bewegung des myronischen dar, sondern in einer der eigentlichen Action vorhergehenden Situation, die ich als ein Präludiren zum Abwurf betrachte[96]). Der Athlet steht ruhig aufrecht, den Diskos in der gesenkten Linken, die rechte Hand halb erhoben mit getrennten, halb gekrümmten Fingern. Irre ich nicht, so ist in dieser Handbewegung nicht etwa ein fingerndes Berechnen der Weite des Wurfs oder dergleichen zu erkennen, sondern die Situation ist die, dass der Jüngling, zum Abwurf angetreten und bereit, den günstigsten Augenblick für denselben erwartet. In einer ähnlichen Situation wird sich Jeder befunden haben, der jemals den Gerwurf geübt oder auch nur Kegel geschoben hat: dem Momente der Handlung geht ein Zusammenfassen unserer Kräfte vorher. Und das stellt unsere Statue in der That meisterlich dar. Der Athlet wiegt sich auf dem zurückstehenden linken Bein, den vorgestellten rechten Fuss aber, der beim Abwurf die Last des Körpers allein tragen muss, hat er fest auf den Boden gestemmt, der Kopf ist leise gesenkt, das Auge, ohne zu blicken, in kurzer Entfernung auf den Boden gerichtet, noch hält die Linke das Geschoss, um den rechten Arm nicht zu ermüden, der aber elastisch schwebend bereit gehalten wird; einen Augenblick weiter, die Wurfscheibe geht mit rascher Bewegung in die Rechte über, und die eigentliche Action, wie wir sie aus Myron's Diskobol kennen, beginnt. Die Meisterlichkeit in der Darstellung dieses schwebenden Momentes bei aller scheinbaren Ruhe ist schon von Anderen erkannt worden, welche die Bewegung der rechten Hand, wie ich glaube, nicht recht verstanden. In derartiger Situation aber werden wir uns z. B. die Statue Polyklet's zu denken haben, die wir als den „den Hacken Ansetzenden" kennen (oben S. 309), und dieser Art äusserlich ruhiger, innerlich bewegter athletischer Genrebilder dürften wir das Werk des Naukydes beizuzählen nicht ganz unberechtigt sein, während wir uns die in alle Wege vortreffliche vaticanische Statue gern als das Werk eines namhaften Künstlers denken.

Ausser durch seine eigenen Werke hat Naukydes noch als Lehrer jüngerer Künstler seine Bedeutung in der Geschichte der Kunst. Unter den Schülern des Naukydes nimmt Alypos aus Sikyon, der vorwiegend Athletenbildner gewesen zu sein scheint, die weniger hervorragende, der jüngere Polyklet von Argos eine sehr ehrenvolle Stelle ein. Ob dieser Künstler, dessen selbständige Thätigkeit an das

Ende der 90er Oll. fällt, den wir aber des Schulzusammenhangs wegen hier besprechen müssen, mit dem älteren Namensgenossen verwandt war, können wir nicht bestimmen, seinem Kunstcharakter nach scheint er es nicht gewesen zu sein, da die sicher oder mit Wahrscheinlichkeit von ihm herrührenden Werke, die wir kennen, überwiegend dem idealen Gebiete angehören. Unter ihnen ist jedenfalls das merkwürdigste ein Zeus mit dem Beinamen „philios" in Megalopolis[97]). Der Beiname bezeichnet den Gott als den Schützer des geselligen Freundschaftsbundes, und wie einige andere Beinamen als einen heiteren und milden Gott. Diesen konnte der Idealtypus des phidiassischen Weltherrschers nicht ausdrücken, und so wurde Polyklet genöthigt ein Idealbild zu schaffen, das, mochte es dem ewig giltigen Muster des Phidias angenähert sein, doch in wesentlichen Zügen neu war. Von diesen Neuerungen erfahren wir zwar direct nur Äusserliches, und zwar, dass Polyklet's Zeus Kothurne (hohe Schuhe, wie sie Dionysos trägt) an den Füssen, in der einen Hand einen Becher, in der anderen einen adlerbekrönten Thyrsos hatte, folglich in mehr als einer Beziehung den Darstellungen des Dionysos sich näherte. Dürfen wir annehmen, dass dies nicht allein in den Attributen, sondern auch in den Zügen des Gottes selbst des Fall war, und dürfen wir andererseits statuiren, dass nicht allein der Adler auf dem Thyrsos ihn von Dionysos unterschied, und als Zeus charakterisirte, so ergiebt sich, wie interessant und schwierig die Aufgabe des Künstlers sein musste, von deren Lösung wir uns weniger durch vermuthete aber in keiner Weise beglaubigte Nachbildungen auf Münzen von Megalopolis[98]) eine Vorstellung zu machen vermögen, als vielmehr durch einzelne Büsten des Zeus von ganz auffallend mildem und heiterem Ausdruck, ganz besonders aber durch die hierneben als Fig. 59. abgebildete, die, obwohl der durch Phidias für immer fixirte Typus ihr unverkennbar zum Grunde liegt, doch Zug für Zug aus der göttlichen Majestät der Büste von Otricoli in milde Menschlichkeit übersetzt ist. Eine Umwandlung aber, wie die hier vollzogene und durchaus gelungene, ist nicht die Sache eines mittelmässig begabten Künstlers, sondern nur dem möglich, der feinen Sinn für die Bedeutung der Form als Ausdruck der Idee hat. Einen solchen feinen Sinn dürfte Polyklet auch in einer zweiten Statue des Zeus bewährt haben, der unter dem Beinamen „meilichios (der milde)" zur Sühnung einer Blutthat in Argos aufgestellt war. Man hat diesen Typus in der eben erwähnten Büste wiedererkennen wollen, aber wie ich glaube, mit Unrecht, denn der Zeus meilichios ist in seiner religiösen Idee nicht der milde und freundliche schlechthin, sondern der versöhnte, Busse und Sühne gnädig annehmende Gott[99]). Diesen vermag ich in dem heiteren Kopfe, von dem ich eben redete,

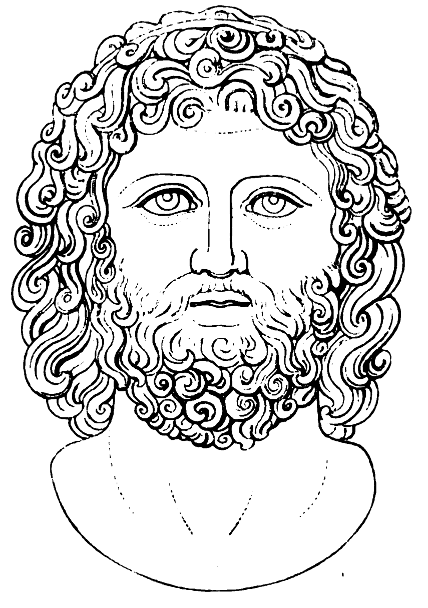


Fig. 59. Vermuthete Nachbildung des Zeus philios von dem jüngern Polyklet.

nicht anzuerkennen, vielmehr muss das Idealbild des Meilichios, wenn es die Idee dieses Gottes wirklich darstellen und zur Geltung bringen soll, trotz gnädiger Milde im Ausdruck eine Anlage zur Strenge und zu erhabenem Ernst haben. Irre ich hierin nicht, und hatte Polyklet es vermocht neben seinem Philios auch diesen scheinbar verwandten, innerlich aber sehr verschiedenen Meilichios zur vollendeten Darstellung zu bringen, so werden wir in ihm einen für das höhere Ideal bedeutend begabten Künstler anzuerkennen haben. Zugleich freilich wollen wir nicht vergessen daran zu erinnern, dass der mehr subjectiv bewegte Charakter dieser Idealbilder sich wesentlich von dem unterscheidet, was die Periode, in der wir stehn, anstrebte und leistete, während er seine Analogie und Erklärung in den Schöpfungen und dem Geist einer jüngeren Zeit, in der Kunst eines Skopas und Praxiteles findet, deren Zeitgenoss unser jüngerer Polyklet war. Inwiefern sich dieser Subjectivismus auch in den Marmorstatuen des Apollon, der Leto und Artemis auf dem Berge Lykone bei Argos aussprach, die ihres Materials wegen als Werke des jüngeren Polyklet gelten dürfen, können wir aus der kurzen Erwähnung derselben bei Pausanias nicht entnehmen, und so bleibt uns über unseren Künstler nur noch zu sagen übrig, dass, während er in den angeführten Werken, sowie in einem in Amyklä unter einem Dreifusse aufgestellten Bilde der Aphrodite die Richtung auf das Ideale, die schon bei seinem Meister Naukydes stärker hervortritt als bei dem Haupte der Schule, besonders cultivirt, er in einem Athletenbilde, welches wir sicher als sein Werk kennen, die Kunstrichtung vertritt, der die argivische Schule im Allgemeinen mehr zuneigt.

In ähnlicher Weise wie Naukydes war Periklytos, der Schüler des älteren Polyklet, als Lehrer von Bedeutung, und es wird, um den ganzen Umfang des Einflusses darzustellen, welchen Polyklet's Lehre direct und indirect auf die Kunst ausübte, erlaubt sein, hier auch den Schüler des Periklytos Antiphanes und dessen Schüler Kleon kurz mit anzuführen, obgleich sie in einer reinchronologischen Anordnung der Kunstgeschichte in der folgenden Periode ihre Stelle finden müssten. Über beide Künstler dürfen wir uns kurz fassen, da sie weder besonders berühmte noch in ihrer Richtung eigenthümliche Werke schufen. Antiphanes finden wir mitbetheiligt an einem figurenreichen Weihgeschenk der Tegeaten in Delphi, an dem mehre Künstler thätig waren und das wir im folgenden Capitel kennen lernen werden; ebenso ist er thätig an einem noch ungleich umfangreicheren Weihgeschenk der Lakedämonier wegen des Sieges bei Ägospotami (Ol. 93, 4, 405), welches ebendaselbst aufgestellt und von einer Reihe von Künstlern aus verschiedenen Orten gemacht war. Auch diese merkwürdige Gruppe können wir hier nur erwähnen. Als ein drittes Werk des Antiphanes finden wir ein „troisches Ross" von Erz, ebenfalls in Delphi, ein Weihgeschenk der Argiver wegen eines Sieges über die Lakedämonier. Es ist interessant genug, dieser eigenthümlichen Aufgabe, auf deren Bedeutsamkeit wir in der Besprechung Strongylion's (oben S. 296) hingewiesen haben, hier zum zweiten Male zu begegnen, obgleich wir leider nicht im Stande sind zu beurteilen, ob und in welcher Beziehung sich deren Lösung durch die beiden etwa gleichzeitigen Künstler unterschied.

Von Kleon, Antiphanes Schüler, kennen wir zwei eherne Statuen des Zeus, welche aus den Strafgeldern mehrer Athleten in Olympia nach Ol. 98 (388) aufgestellt wurden, über deren etwaige Eigenthümlichkeit wir aber nicht unterrichtet sind;

zu ihnen gesellt sich ein Erzbild der Aphrodite, von dem Gleiches gilt, und ausserdem werden uns fünf Siegerstatuen in Olympia als Werke Kleon's angeführt. —

Auf die genannten Künstler glaube ich die Schule Polyklet's beschränken zu müssen; allerdings werden uns noch ein paar argivische Künstler genannt, von denen wir glauben dürfen, dass sie sich dem mächtigen Einfluss der polykletischen Lehre nicht werden entzogen haben, von denen aber dies so wenig überliefert ist wie ihre directe Schülerschaft bei dem grossen Meister. Wir kennen sie als Mitarbeiter an den schon erwähnten ausgedehnten Weihgeschenken in Delphi, an denen Künstler aus verschiedenen Orten thätig waren, welche ich aber um des Umstandes willen, dass unter ihnen ein paar Schüler Polyklet's sich finden, allesammt dem Kreise der polykletischen Schule, wenn auch im weiteren Sinne, beizuzählen für ungerechtfertigt halten muss[100]). Denn weder besitzen wir Urteile der Alten über diese Künstler, aus denen sich eine Übereinstimmung ihres Kunstcharakters mit dem Polyklet's ergiebt, noch lässt sich aus den Werken selbst im entferntesten auf eine ähnliche Thatsache schliessen. Je grösseres Gewicht ich aber darauf gelegt habe, dass Polyklet's Schule einen so beträchtlichen Umfang gehabt hat, wie sie wirklich hatte, um so mehr halte ich es für Pflicht, diesen Umfang nicht bis in Kreise auszudehnen, deren Zusammenhang mit dem argivischen Mittelpunkt durch Nichts verbürgt ist. Wir werden demnach, was wir aus dieser Periode noch zu betrachten haben, in einem letzten Capitel zusammenfassen, müssen zuvor jedoch noch von Kunstwerken reden, die zu Polyklet und seiner Werkstatt in ähnlichem Verhältniss stehn, wie die Bildwerke am Parthenon zu der Werkstatt des Phidias. Ich meine die Sculpturen am Tempel der Here unweit Argos.

In den Giebelfeldern des von dem Argiver Eupolemos erbauten Tempels war die Geburt des Zeus und die Einnahme Ilions dargestellt, in den Metopen, vielleicht nur den zehn der vorderen Front, der Kampf der Götter und Giganten, natürlich in Form von Einzelkämpfen, wie wir sie in der Kentauromachie der Parthenonmetopen kennen gelernt haben. So ist wenigstens am wahrscheinlichsten die Angabe des Pausanias über den Sculpturschmuck des argivischen Heretempels zu verstehn. Leider fehlt uns bisher jeglicher Anhalt, um uns die Compositionen der Giebelgruppen zu vergegenwärtigen, aber es ist einige Hoffnung, dass dies wenigstens zum Theil künftig der Fall sein wird. Eine Ausgrabung des Tempels, welche im Jahre 1854 der Professor Rizo Rangabé in Gesellschaft mit Dr. Bursian vornahm, und deren Kosten durch eine von Ross veranstaltete Sammlung unter den deutschen Archäologen und Philologen gedeckt wurden, hat nämlich nicht allein die Fundamente des Tempels blossgelegt und von seinen Architekturstücken so viel zu Tage gefördert, dass wir ziemlich alle Elemente zur Reconstruction des Bauwerkes in Händen haben, sondern diese Ausgrabung hat auch eine reiche Fülle von Sculpturfragmenten auffinden lassen. Prof. Rangabé schreibt darüber an Ross wie folgt[101]): „Nicht der unbedeutendste Gewinn bei dieser Ausgrabung ist die Ausbeute an Sculpturstücken, die meisten wo nicht alle aus parischem Marmor, aus welchem alle architektonischen Ornamente sind. Keines derselben ist vollständig, und da sie von verschiedenen Dimensionen sind, die einen von natürlicher Grösse, andere colossal, und andere wieder, und zwar die meisten, unter natürlicher Grösse, so ist es unmöglich zu entscheiden ob sie, oder welche von ihnen, zu einzelnstehenden Statuen, vielleicht zu

denen der Priesterinnen, und welche den Gruppen der Giebelfelder oder dem sonstigen Schmucke des Tempels angehören. Sie sind meistens bei dem was wir den Pronaos zu nennen berechtigt sind, nemlich an der südöstlichen Seite, und in der Gegend des Opisthodomos oder der nordwestlichen Seite gefunden worden. Einige in kleiner Anzahl gehören erweislich zu Reliefs und zwar von zweierlei Gattung, die einen sehr erhaben (hauts-reliefs), die anderen hingegen sehr flach (en miplat) gehalten. Diese Sculpturstücke, die hauptsächlich in Körpertheilen, Armen und Händen, Schenkeln und Füssen, Gewandstücken und Köpfen bestehen, genügen um, wenn auch nicht das Kunstreiche oder Dramatische der Zusammenstellung, doch wenigstens die Fähigkeit in der Auffassung des Schönen, und die Formenbildung der bisher fast unbekannten polykleitischen Schule zu zeigen. Diese Formen sind von seltener Anmuth und Schönheit, und nach ihnen, unter anderen nach einem meisterhaften Kopfe einer Jungfrau von ²/₃ Grösse zu urtheilen, kann man die Kunst des Polykleitos zwischen die pheidiasische und die praxitelische stellen. Sie scheint strenger und ernsthafter als diese, weicher und lieblicher aber als jene zu sein. Alle diese Sculpturen, mit den architektonischen Verzierungen und übrigen architektonischen Gliedern, die leicht zu transportiren, und von einer besonderen Wichtigkeit für die Kenntniss der Einzelnheiten des Tempels waren, sind nach Argos geschafft worden, wo ich, immer mit Hülfe meines Freundes und Gefährten, Hrn. Dr. Bursian, dieselben, nach dem angeschlossenen Verzeichniss, in ein provisorisches für sie improvisirtes Local-Museum niedergelegt und gehörig geordnet habe, indem ich zugleich von der Obrigkeit das Versprechen erhielt, dass sie baldigst ein geräumiges und dazu geeigneteres Local zu schaffen sich befleissigen würde."

In dem erwähnten Verzeichniss werden nun unter Anderem aufgezählt: 7 Köpfe oder Stücke von Köpfen, 20 dergleichen von Körpern, 42 von Armen und Händen, 114 von Schenkeln und Füssen, 160 von Gewandung, 12 von Schildern, 2 von Pferdeköpfen. Damit aber meine Leser diese Trümmer nach ihrem ganzen Werthe schätzen mögen, will ich daran erinnern, dass die berühmten äginetischen Giebelgruppen kaum in einem besseren Zustande gefunden worden sind, und dass sich noch gar nicht übersehn lässt, wie Bedeutendes aus diesen disiectis membris entstehn kann, wenn einmal die richtigen Hände sich mit ihrem Zusammenordnen und Zusammenpassen beschäftigen. Hoffen wir Alle, dass dies in nicht zu ferner Zukunft geschehe.

DREIZEHNTES CAPITEL.

Künstler und Kunstwerke im übrigen Griechenland.

Einer geographischen Rundschau in den verschiedenen Gegenden Griechenlands nach Künstlern und Kunstwerken müssen wir die Beschreibung der schon erwähnten Weihgeschenke der Lakedämonier und der Tegeaten in Delphi voransenden, welche aus dem Zusammenwirken mehrer Künstler verschiedener Landschaften hervorgingen. Das lakedämonische Weihgeschenk wegen des Siegs über die Athener bei Ägospotami war das figurenreichste und ausgedehnteste, von dem wir aus der ganzen griechischen Kunstgeschichte Nachricht haben, denn es umfasste wenigstens achtunddreissig Statuen, ich sage wenigstens, weil in Pausanias' Aufzählung sich eine Lücke findet. Diese Masse von Statuen war in eine vordere Haupt- und in eine hintere Nebengruppe geordnet. Die vordere Hauptgruppe hat viel Ähnlichkeit mit dem durch eine wunderbare Ironie des Schicksals nachbarlich aufgestellten Weihgeschenk der Athener wegen des Siegs bei Marathon, dem Jugendwerke des Phidias, denn so wie dieses den Feldherrn Miltiades, umgeben von Göttern (Athene und Apollon) und von attischen Landesheroen darstellte, zeigte das lakedämonische Weihgeschenk den Sieger von Ägospotami und Eroberer Athens Lysandros, von Poseidon wegen seines Seesieges bekränzt in Gegenwart des Zeus, des Apollon und der Artemis und der Dioskuren, sowie begleitet von seinem Wahrsager Abas und dem Steuermann des Admiralschiffs Hermon. Über die Anordnung dieser neun Personen fehlt uns eine nähere Angabe, unzweifelhaft aber haben sie eine symmetrisch geschlossene Gruppe gebildet, und wir werden schwerlich sehr fehlgreifen, wenn wir uns die Disposition so denken, dass Lysandros zwischen Zeus und Poseidon die Mitte einnahm, während sich dem Zeus die Dioskuren, dem Poseidon Artemis und Apollon anschlossen, und die beiden Gefährten des Feldherrn auf den Flügeln der Gruppe standen. Hinter dieser befand sich die bedeutend zahlreichere Nebengruppe, welche die Porträtstatuen derjenigen enthielt, die dem Lysandros bei Ägospotami Beistand leisteten, theils Lakedämonier, theils Griechen anderer Staaten, deren Namenverzeichniss ich meinen Lesern ersparen will. Wie diese Statuenreihe angeordnet gewesen sein mag, darüber wage ich keine Vermuthung. Die Künstler nun, welche an diesem Werke gemeinsam arbeiteten, waren von schon erwähnten: Antiphanes aus Argos (die Dioskuren), Athenodoros und Dameas aus Kleitor in Arkadien, Schüler Polyklet's (Zeus und Apollon; Artemis, Poseidon und Lysandros), Kanachos aus Sikyon, Schüler Polyklet's (mit Patrokles zusammen 10 Figuren der Nebengruppe), zu denen noch folgende nur hier genannte kommen: Theokosmos aus Megara (den Steuermann Hermon), Pison aus dem trözenischen Kalaureia (den Seher Abas), Tisandros aus Sikyon (?) (10 Figuren der Nebengruppe), Alypos aus Sikyon (deren 7), Patrokles aus Sikyon (mit Kanachos deren 10).

An dem später[102]) (Ol. 102 oder 104, 368 oder 364) wiederum benachbart aufgestellten tegeatischen Weihgeschenk, welches Apollon und Nike umgeben von arkadischen Stammheroen und Heroinen (im Ganzen 9 Figuren) darstellte, ohne dass wir über deren Anordnung begründeter Weise eine Vermuthung aufstellen können[103]), finden wir neben Antiphanes und Dädalos noch die beiden Nichtsikyonier Pausanias aus Apollonia (welchem?) und Samolas aus Arkadien thätig.

Die Namen dieser in keiner Weise hervorragenden Künstler können uns allerdings ziemlich gleichgiltig sein, und ich würde sie meinen Lesern nicht vorgeführt haben, wenn sie nicht an so interessanten Werken, wie besonders das lakedämonische Weihgeschenk ist, hafteten; aber demgemäss will ich auch die Geduld meiner Leser nicht durch die Aufzählung weiterer Künstlernamen in Anspruch nehmen, indem es sich bei denselben nicht um derartige Hervorbringungen handelt, noch auch um solche, deren Nichtkenntniss eine fühlbare Lücke im kunstgeschichtlichen Wissen geben würde. Diejenigen Thatsachen, auf die es allein ankommen kann, sind: erstens, dass kein Ort Griechenlands, ausser Argos und Athen, in der Periode, in der wir stehn und die wir chronologisch etwa mit der Mitte der 90er Olympiaden abschliessen, einen in irgend einer Beziehung hervorragenden, normgebenden Künstler hervorbrachte, welcher nicht dem einen oder dem anderen grossen Mittelpunkte des Kunstbetriebs sich zuwandte, der einen oder der anderen Schule angehörte; zweitens, dass die athenischen Schulen des Phidias und Myron mehre Künstler entfernter Gegenden vereinigen, während Polyklet's Schule sich allermeist aus Argos und Sikyon oder demnächst aus näher gelegenen Orten recrutirt; drittens, dass die an Phidias und Myron sich anschliessenden Künstler persönlich ungleich bedeutender dastehn, als die meisten der um Polyklet gruppirten, während dessen Schule, mögen wir sie im engeren oder im weiteren Sinne verstehn, viel ausgedehnter ist als die der Attiker, womit wir gleich die andere Bemerkung verbinden wollen, dass in Athen die Schule sich in keinem Falle über die erste Generation, d. h. über die unmittelbaren Jünger des Phidias und Myron fortsetzt, während in Argos uns mehr als eine Abzweigung der Schule Polyklet's begegnet, welche die zweite und dritte Generation umfasst (ich erinnere an Naukydes, Polyklet d. j. und Alypos von Sikyon; Periklytos, Antiphanes, Kleon; Patrokles und Dädalos), eine Thatsache, auf deren Erklärung wir schon in der Besprechung der Schule Polyklet's hingewiesen haben. Viertens müssen wir hervorheben, dass, wenn wir auch von solchen Künstlern absehn, die als Meister ersten Ranges der Kunstentwickelung neue Bahnen gebrochen haben und nur nach solchen fragen, die, ohne in den Schulzusammenhang mit Athen und Argos zu gehören, eine selbständige Bedeutung haben und deren Werke mit Lob genannt werden, wir kaum den einen und den anderen Namen in den Schriften der Alten verzeichnet finden[105]). Den meisten Anspruch hier genannt zu werden dürfte Telephanes der Phokäer[106]) haben, von dem Plinius Folgendes aussagt: „die Künstler, welche in ausführlichen Schriften die Kunstgeschichte behandeln, feiern mit ausserordentlichen Lobsprüchen auch den Phokäer Telephanes, der sonst unbekannt geblieben ist, weil er in Thessalien lebte und seine Werke dort versteckt sind, übrigens aber nach ihrem Urteil in eine Linie mit Polyklet, Myron und Pythagoras gesetzt wird.“ Dass dieser Künstler, von dem Plinius drei Werke anführt, aus denen wir nicht viel schliessen können, unserer Zeit angehört, kann keinem Zweifel unterliegen; für

seinen Kunstcharakter ist es jedenfalls bezeichnend, dass er mit Polyklet, Myron und Pythagoras, mit Ausschluss des Phidias verglichen wird, und dass es Künstler sind, bei denen er in so hoher Achtung steht. Während wir aus dem ersteren Umstande auf eine nichtideale Richtung, können wir aus dem anderen darauf schliessen, dass Telephanes' Verdienste sich wesentlich auf das Formelle und Technische bezogen, welches von Laien übersehn, von Künstlern gewürdigt wird. Unter den übrigen Künstlernamen dieser Zeit dürfte nur noch Phradmon von Argos[107]) eine eigene Erwähnung verdienen, der mit seiner Amazonenstatue in dem erwähnten Wettstreit den vierten Preis errang, und von dem wir ausserdem noch eine Siegerstatue und eine Gruppe von zwölf ehernen Kühen kennen, welche als Weihgeschenk der Thessaler im Vorhof des Tempels der Athene Itonia bei Pharä in Thessalien standen. Was wir sonst noch von Künstlern dieser Zeit wissen, vereinigen wir in einer gedrängten geographischen Übersicht, aus der unsere Leser selbst entnehmen können, in welchem Verhältniss der Kunstbetrieb dieser Zeit in den verschiedenen Städten Griechenlands zu demjenigen der beiden grossen Centralstätten Athen und Argos stand.

In der Peloponnes finden wir zunächst in Argos und Sikyon noch etliche Künstler, die wir zu Polyklet's Schule zu zählen kein Recht haben; demnächst tritt Arkadien mit der relativ grössten Zahl von Künstlern auf (vier: Dameas, Athenodoros, Samolas, Nikodamos), ein Land, von dessen Kunstbetrieb wir bisher kaum eine Notiz haben, wo wir aber alsbald ein höchst bedeutendes Kunstwerk finden werden; zwei Künstler (Aristokles und Kleoitas) sind vielleicht nach Elis zu versetzen; Troizen bietet einen Namen (Pison). Endlich ist seiner Namensform nach Peloponnesier Apellas.

In Hellas und Nordgriechenland weist Megara zwei Künstler auf (Theokosmos und Kallikles), Phokis einen (Telephanes), Thrakien desgleichen (Päonios aus Mende, s. oben S. 216).

Von den Inseln und aus dem kleinasiatischen Griechenland stammen aus Herakleia am Pontos ein Künstler (Kolotes s. oben S. 219), aus Paros ihrer zwei (ausser Agorakritos Thrasymedes) aus Kreta desgleichen (ausser Kresilas von Kydonia Amphion von Knossos), ebenso aus Chios (Pantias nnd Sostratos), aus Kypros (Styppax oben S. 291), Thasos (Polygnot der grosse Maler), Ägina (Philotimos), Kerkyra (Ptolichos) je einer.

Und endlich erfahren wir zwei Namen aus Grossgriechenland (Sostratos von Rhegion, Schwestersohn des Pythagoras und Patrokles von Kroton).

Das ist Alles, und wenn wir nun auch nicht glauben wollen, ja fern davon sind, anzunehmen, dass wirklich nicht mehre gelebt haben, die sich an Tüchtigkeit mit vielen derjenigen messen konnten, deren Namen vielleicht mehr durch Zufall uns allein überliefert sind, so bleibt die Thatsache als unbestreitbar stehn, dass der Kunstbetrieb in ganz Griechenland, verglichen mit dem Athens und Argos' im hohen Grade untergeordnet erscheint. Und diese Thatsache wird um so auffallender, wenn wir nicht vergessen, dass eben die bedeutenderen der hier wieder genannten Männer nicht in ihrem Vaterlande, sondern meistens in Athen wirkten und sich den attischen Schulen anschlossen.

Und dennoch, so sehr wir diese Thatsachen anerkennen, müssen wir uns hüten, die nicht attische und nicht argivische Kunst dieser Zeit gering zu achten. Das

beste Mittel, um uns gegen eine solche Unterschätzung zu wahren, wird darin bestehn, dass wir uns vergegenwärtigen, was wir von Kunstwerken in den verschiedenen Gegenden Griechenlands wissen und kennen. Da wir uns hier auf hervorragende Schöpfungen und solche Kunstwerke beschränken müssen, die sich datiren lassen, so wird unsere Liste freilich keine sehr lange werden; aber das was wir anzuführen und zu besprechen haben, wird uns lehren, dass die erste grosse Blüthe der griechischen Kunst nicht auf Athen und Argos beschränkt war, sondern dass der Geist, der von diesen Mittelpunkten ausging, auch ferne und abgelegene Gegenden ergriffen hatte. Inwieweit wir eine directe Anregung der Kunstschöpfungen anderer Orte von Athen und Argos aus zu statuiren haben, muss bei jedem Monumente besonders erörtert werden.

Am unmittelbarsten unter dem Einfluss attischer Kunst entstanden wird man ohne Zweifel den plastischen Schmuck des Zeustempels in Olympia zu denken geneigt sein, ja, da wir, wie früher bemerkt, die grossen Giebelgruppen desselben als Werke des Alkamenes und des Päonios von Mende, attischer Künstler der Genossenschaft des Phidias, kennen, so wird man sich zu der Annahme gedrängt fühlen, einem derselben auch die übrigen architektonischen Sculpturen etwa in der Art zuzuschreiben, wie wir Phidias den plastischen Schmuck des Parthenon beigelegt haben. Inwiefern eine solche Annahme gerechtfertigt sei oder nicht, können wir erst nach Vorlegung des Thatsächlichen mit unsern Lesern in Erwägung ziehn.

Es handelt sich nämlich um Reliefe, welche sich nach Pausanias' Ausdruck über der Thür der Vorder- und der Hinterseite des Tempels befanden, und von denen bedeutende Bruchstücke 1829 durch die französische Expédition scientifique de la Morée glücklich wieder entdeckt, grösstentheils in das Museum des Louvre gekommen sind[108]). Diese Reliefe, ursprünglich zwölf an der Zahl[109]), deren Inhalt eine Reihe der Kämpfe des Herakles bildete, geben sich, soweit, abgesehn von allgemeinen Wahrscheinlichkeitsgründen, aus den grösseren Fragmenten, die wir in der beifolgenden Abbildung mittheilen, geschlossen werden darf, als metopenartige, abgesonderte Platten von fünf Fuss in's Geviert zu erkennen, welche aber nicht dem äusseren Säulenfriese, sondern einem solchen inneren zwischen den Anten des Pronaos, ähnlich demjenigen am sogenannten Theseion eingefügt waren[110]). Ob auch die Metopen des äusseren Frieses, der rings um den Tempel umlief, Sculpturschmuck trugen, ist nicht mit Gewissheit auszumachen, da aber keine Fragmente von Reliefs dieser Metopen gefunden sind, so bleibt die Annahme, dass sie nur bemalt waren, ungleich wahrscheinlicher.

Die wiedergefundenen Fragmente, von denen wir reden, sind zum Theil so gering, dass sie eher den Namen Splitter verdienen, und dass wir nur in wenigen Fällen aus denselben auf die Composition und auf den Stil der Darstellungen, denen sie angehörten, zu schliessen im Stande sind. Dies ist jedoch, und zwar im vollen Masse der Fall bei dem als Fig. 60 a mitgetheilten Relief, welches die Bändigung des kretischen Stiers durch Herakles zum Gegenstande hat, und, wenngleich mehrfach zerbrochen, doch in den wesentlichsten Theilen wohlerhalten ist. Hier ist die Composition in jedem Betracht vorzüglich, und ist mit Recht eine der Mustergruppen des Alterthums genannt worden. Das gewaltige Thier, dessen Körper mit offenbarer Absicht zu der grössten Massenhaftigkeit ausgearbeitet ist, welche die Natur seiner Spe-

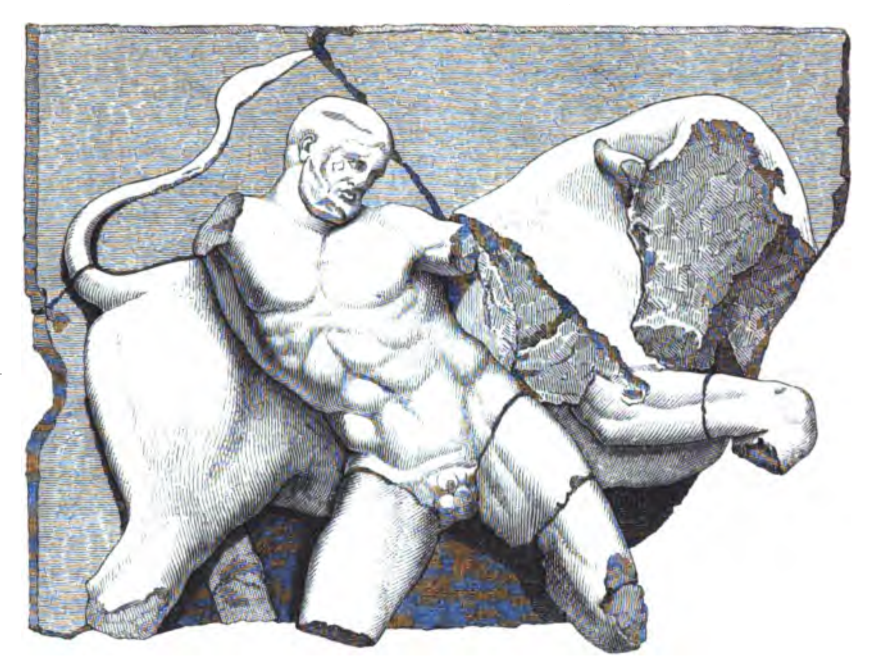


Fig. 60. Fragmente der Metopen von Olympia; a. Herakles Stierbändiger.

cies erlaubt, bei dem namentlich der Nacken als der Inbegriff aller unverwüstlichen, zermalmenden Stärke erscheint, das gewaltige Thier hat diese seine Körpermasse in den Schwung eines Galopps gebracht, unter dem wir die Erde zittern zu fühlen meinen. da legt sich Herakles, der die Bestie am Horn gepackt hat, dieser Bewegung entgegen, durchkreuzt sie mit seinem, genau in der Diagonale der Platte liegenden Körper, und siehe da, die Bewegung des Stiers hat ihre Grenze gefunden, mitten im Sprunge ist das Thier wie am Boden angewurzelt und, so über alles Mass mächtig sein Nacken sein mag, unter der Übermacht des herakleïschen Armes beugt er sich herum und das Ungethüm erscheint uns wehrlos besiegt. Das hätte gar nicht kühner erfunden werden können, und ist, so oft dieselbe Scene in mehr oder weniger abweichender Weise wieder dargestellt worden, niemals überboten. Die nothwendige Voraussetzung aber dieser kühnen Composition ist, dass der Körper des Helden in einer Weise gestaltet wurde, dass er gegen die Körpermasse des Stiers ein Gegengewicht bot. Ich habe schon oben in der Besprechung der Metope vom sogenannten Theseion in Athen mit der Bändigung des marathonischen Stiers durch Theseus auf dieses Relief vorausverwiesen und weise jetzt auf jenes Relief zurück. Ein Heldenkörper, schlank, elastisch, leicht wie der des Theseus wäre in der Situation unseres Herakles ein lächerlicher Unsinn. Unsern Herakles hat man mehr athletisch als heroisch ausgebildet genannt; mit zweifelhaftem Rechte, wie ich glaube. Denn ich wüsste nicht, welche athletische Übung den menschlichen Körper so ausbilden könnte, es sei denn, dass die Übung ein Material vorfände, wie es eben nur im Leibe des Alkiden bestand. Wenn aber mit jenem Worte gesagt sein soll, dass unserem Herakles jener feine Hauch des Idealen abgeht, welcher z. B. Theseus' Körper verklärt, so ist das



Fig. 60 a. Fragmente der Metopen von Olympia, b. die Nymphe von Stymphalos.

wahr, aber es ist zugleich das, was ich schon bei der Besprechung der myronischen und polykletischen Heraklesdarstellungen hervorgehoben habe und was sich in allen Bildungen des Heros wiederholt, sie heissen wie sie heissen mögen. Herakles ist eben Nichts als der Vertreter der reinen Körperkraft in ihrer höchsten Steigerung.

Hiermit soll nun allerdings nicht in Abrede gestellt werden, dass dieses Ideal, wenn man es so nennen will, in dem uns vorliegenden Kunstwerke durchaus materiell aufgefasst ist. Da aber dieses, so viel ich verstehe, bei dieser Composition die unausweichliche Bedingung war, so müssen wir aus den übrigen Fragmenten von Olympia zu erforschen suchen, ob diese Auffassung in diesen Sculpturen allgemein wiederkehrt oder hier singulär ist. Von den übrigen Fragmenten kann jedoch wesentlich nur eines, die hierneben (Fig. 60 b.) abgebildete weibliche Figur, wahrscheinlich eine Ortsnymphe, die einer Arbeit des Herakles zuschaut, etwa die Nymphe von Stymphalos, als Grundlage unseres Urteils dienen, da die ferneren Bruchstücke kaum die Handlung und Composition errathen lassen. Die Nymphe aber „hat als solche den angemessensten Charakter, den naiv symbolischen Ausdruck, welchen einzig die griechische Kunst solchen Naturpersonen zu geben verstand, und das ländlich Kräftige verbindet sich mit natürlicher Anmuth und sogar Zierlichkeit in dem Aufsetzen der niedlichen Füsse“ (Welcker). In ihren Formen aber werden wir etwas Ideales eben so vergeblich suchen, wie in denen des Herakles, sie sind durchaus natürlich, einfach, aber lebensfrisch empfunden, ja sie haben, ohne selbst derb zu sein, in ihrer Behandlung Etwas, wodurch sie mit denen des Herakles harmonisch erscheinen, von attischen Bildwerken dagegen sich unterscheiden.

Und demgemäss werden wir uns geneigt fühlen, diese Sculpturen wenigstens in ihrer Ausführung und materiellen Herstellung eher einem einheimischen, eleïschen Künstler als einem attischen der Genossenschaft der Phidias beizulegen, wobei freilich immer anerkannt werden mag, dass einem solchen der Entwurf und die Composition angehört. Ich sage dies nicht als ob ich der Meinung wäre, nur ein

Attiker könne so componiren, sondern weil wir wissen, dass attische Meister den plastischen Schmuck des Tempels in Olympia besorgten. Dass diese Sculpturen fertig waren, als Phidias und die Seinen nach Elis kamen[111]), ist eine schwerlich gerechtfertigte Vermuthung, denn dass Pausanias den Meister der Metopenreliefe nicht nennt, beweist absolut Nichts. Ein Verhältniss, wie ich es hier als möglich statuire, werden wir alsbald bei dem Friese von Phigalia als die einzig mögliche Erklärung auffallender Thatsachen annehmen müssen. Ehe wir aber diese Reliefe verlassen, will ich noch bemerken, dass aus ihren Fragmenten sich noch zwei Compositionen errathen lassen, die das Löwen- und die des Amazonenkampfes. Beide zeigten den Moment des vollendeten Sieges, der Löwe liegt sterbend, die letzte Wuth ausschnaubend am Boden unter dem Fusse des Helden; die Amazone ist ebenfalls niedergestürzt, und zwar nach vorn, Herakles steht über ihr als Sieger. Wie bei diesen Compositionen für die Erfüllung des Raumes gesorgt war, können wir nicht beurteilen, in der Stiermetope ist sie in jeder Weise hochmeisterlich; auch welche Vortheile dem Künstler die Wahl des Momentes des fertigen Sieges anstatt des Kampfes etwa im Zusammenhang seiner Darstellungen bot, können wir nicht sagen. Das Technische anlangend bemerke ich nur, dass die Mittel haushälterisch angewandt sind, so dass auf die Darstellung des feineren Details verzichtet ist, wie dies der Reliefstil der Metopen fordert; Streben nach Effect liegt nirgend vor, und namentlich ist die Gewandbehandlung schlicht und einfach. Das nur in seinen allgemeinen Formen angelegte Haar war durch Farbe weiter ausgeführt, von der sich einzelne, wenngleich nur schwache und zweifelhafte Spuren auch an anderen Stellen erhalten haben.

In grosser Nähe von Olympia, acht Wegstunden entfernt, bietet uns die Peloponnes eine zweite Kunstschöpfung dieser Zeit, welche durch ihre Ausdehnung die Reste des Zeustempels weit übertrifft, durch ihre Erhaltung zu den vorzüglichsten Antiken, durch ihre Composition zu dem Bedeutendsten, und durch ihren eigenthümlichen Stil zu dem Merkwürdigsten gehört, was die griechische Kunst hervorgebracht hat. Ich spreche von dem Fries des Tempels des Apollon epikurios (des hilfreichen) bei Phigalia in Arkadien, welcher 1812 in allen seinen Theilen wiedergefunden, seit 1814, für 60,000 Piaster erkauft, eine der erlesensten Zierden des britischen Museums bildet.

Die Stadt Phigalia, Hauptort eines sehr beschränkten, rauhen, von hohen Bergen eingeschlossenen Landgebiets im südwestlichen Winkel Arkadiens, war im Alterthum weder durch Ackerbau noch durch Handel, sondern wesentlich durch gewisse Götterculte berühmt, die als hochheilig galten. Zu diesen Culten gehörte auch derjenige des Heilgottes Apollon, dem die Phigaleer, nachdem er sich in der grossen Pest, die Griechenland im Anfang des peloponnesischen Krieges schwer heimsuchte, ihrer durchaus verschonten Landschaft als Hort und Retter erwiesen hatte, aus Dankbarkeit einen neuen Tempel erbauten, und zwar etwa eine Meile von der Stadt entfernt oberhalb des Örtchens Bassä an den Abhängen des Kotiliongebirgs mehr als 3000 Fuss über dem Meere. Zu diesem Tempelbau beriefen die Phigaleer einen der grössten damals lebenden Architekten, den Athener Iktinos, der so eben erst den Parthenon vollendet hatte, und der hier einen Tempel erbaute, welcher, ohne zu den grössten oder selbst zu den grösseren zu gehören mit besonderem Ruhm wegen seiner schönen und harmonischen Verhältnisse genannt wird, und der durch Eigenthümlichkeiten in seinem Plan und

durch Verbindung der dorischen Ordnung nach aussen mit der ionischen im Innern, ähnlich wie bei der Propyläen in Athen, noch jetzt ein hervorragendes archäologisches Interesse in Anspruch nimmt, abgesehn davon, dass er zu den besser erhaltenen Tempeln gehört — denn von seinen achtunddreissig Säulen stehn noch sechsunddreissig mit dem Architrav aufrecht — und nächst dem sogenannten Theseion in Athen am genauesten bekannt ist[112]).

Bei der im Jahre 1812 nach zufälliger Entdeckung eines Friesstückes im Jahre vorher, durch dieselbe Gesellschaft Deutscher und Engländer, die auch die Ägineten gefunden hatten, bewerkstelligten Ausgrabung, über welche der Baron von Stackelberg in seinem Buche „der Apollotempel von Bassä", dem Hauptwerke über unsern Gegenstand, anmuthig Bericht erstattet, wurden einzelne Fragmente (Hände und Füsse) des kolossalen Tempelbildes, einige fragmentirte Metopenplatten, mit denen Vorder- und Hinterfaçade geschmückt waren, deren Gegenstände mir aber nicht so sicher erklärbar scheinen, wie Stackelberg und Andere meinen, und wurde der vollständige Fries gefunden, welcher im Innern des Tempels über den hier die Decke tragenden ionischen Halbsäulen eine weite hypäthrale Öffnung umgab. Von Giebelgruppen ist nicht die geringste Spur zum Vorschein gekommen. Dieser Fries ist es, mit dem als mit einem Eckstein unseres monumentalen Wissens von der griechischen Plastik wir uns jetzt zu beschäftigen haben und den, weil ein grosser Theil seiner Bedeutung und seines Interesses in der Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit seiner Composition besteht, ich meinen Lesern in den beiden beiliegenden Tafeln (Fig. 61 und 62) vollständig mittheile. Allerdings hat der beschränkte Raum es unmöglich gemacht, den ganzen Fries in der Grösse und Ausführung der zweiten Tafel zu geben, ich musste mich auf eine Auswahl der für den Stil am meisten charakteristischen Platten für diese grössere Darstellung beschränken, und habe meine Leser zu bitten, dass sie die ganze Composition aus beiden Tafeln zusammensetzen, was durch Beachtung der die Reihenfolge der Platten angebenden Ziffern eine, so hoffe ich, leichte Mühe sein wird.

Der ganze Fries zerfällt in zwei ungleiche Hälften[113]), die Darstellung zweier Kämpfe, welche dadurch zu einer höheren Einheit verbunden werden, dass der im Tempel verehrte hilfreiche Gott Apollon mit seiner Schwester Artemis in beiden Kämpfen als der Seinigen Beistand auftritt. Als solcher bildet er, auf einem von Artemis gelenkten Hirschgespanne fahrend, den Mittelpunkt beider grossen Scenen, und die Platte mit dieser Darstellung (Fig. 62, Nr 13) befand sich dem Eingange des Tempels gegenüber in der Mitte der einen Schmalseite, so dass man sie mit dem Tempelbilde zugleich und demgemäss den Gott in der rettenden und helfenden Thätigkeit erblickte, um derentwillen ihm Tempel und Bild geweiht war. Hinter dieser Mittelplatte beginnt, oder vielmehr endet die eine Handlung, der Amazonenkampf, welcher ausser der einen Hälfte der Schmalseite dem Eingang gegenüber die ganze Langseite links vom Beschauer und die ganze Schmalseite über dem Eingange einnimmt. Von diesem Kampfe eilen die Götter weg, und sie dürfen dies, da, wie wir sehen werden, der Sieg der Griechen entschieden ist, und der Künstler Sorge getragen hat, auf der letzten Platte unmittelbar hinter den Göttern (Fig. 61, Nr. 12) in der Fortführung eines Verwundeten und der Forttragung eines Gefallenen das Ende des Kampfes anzudeuten, der im Übrigen noch im Zuge ist. Unmittelbar vor







bei Phigalia in Arkadien; erste

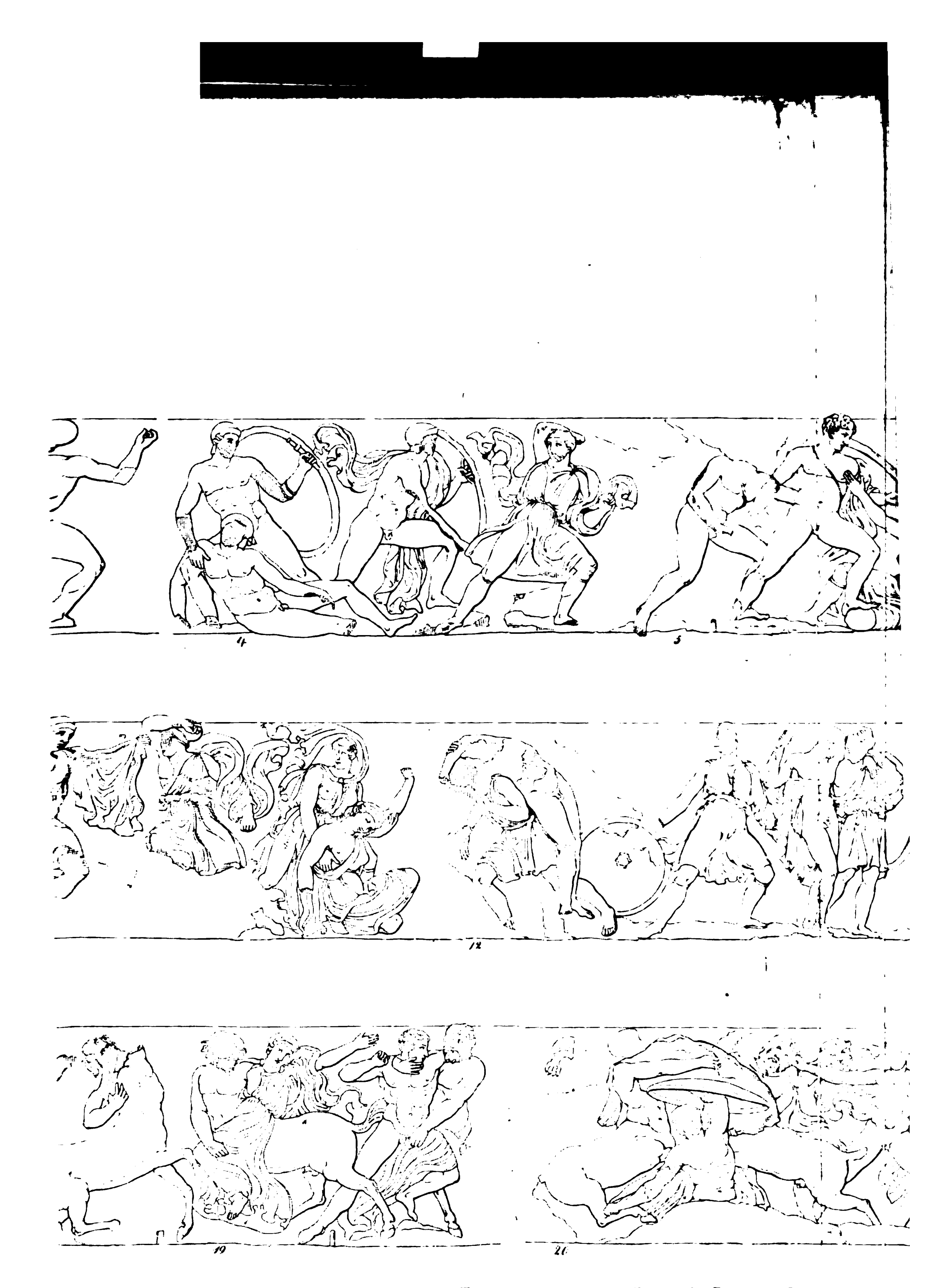
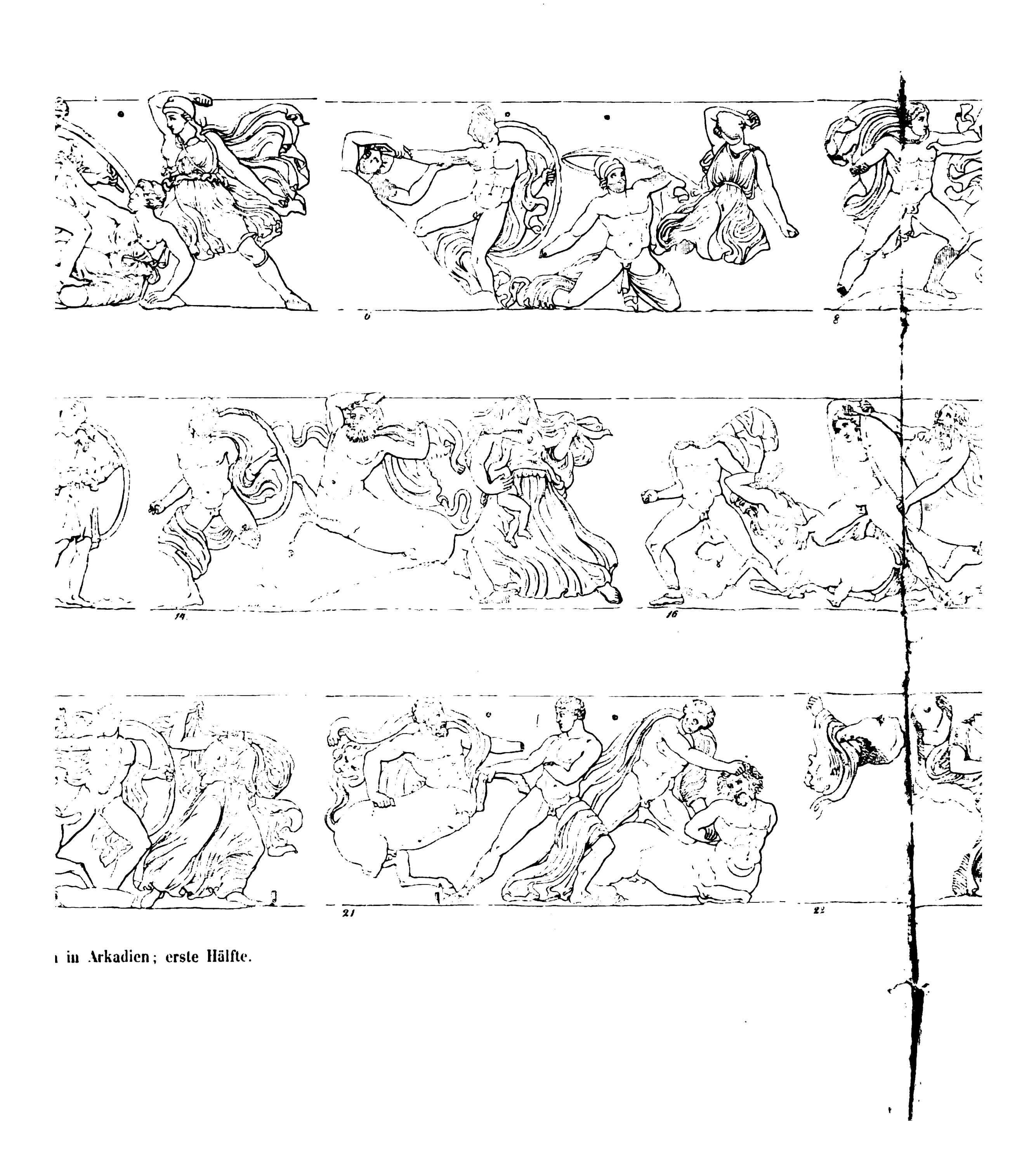


Fig. 61. Fries vom Tempel des Apollon epikurios in Bassä bei Phigalia in Arkac



ı in Arkadien; erste Hälfte.

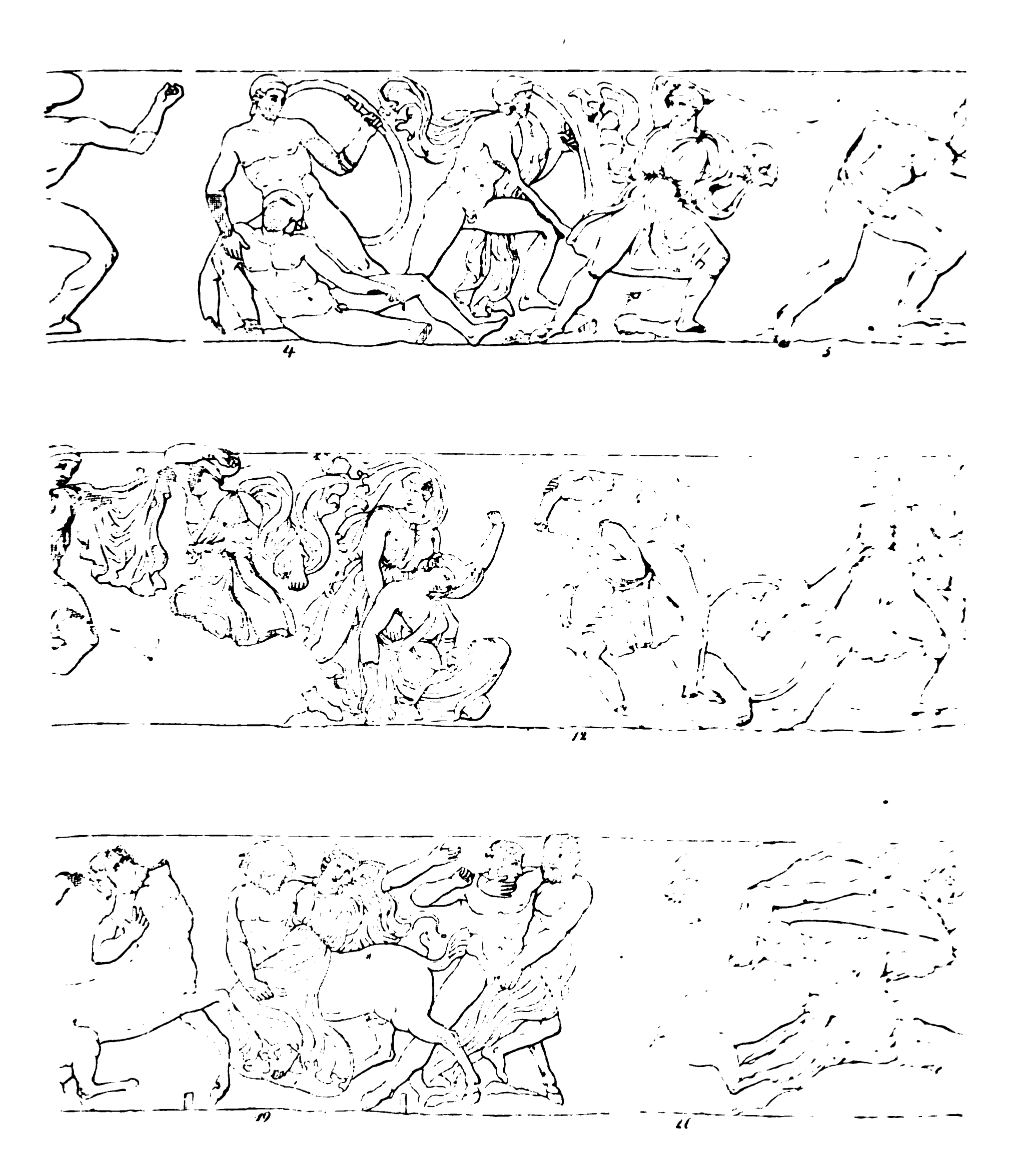
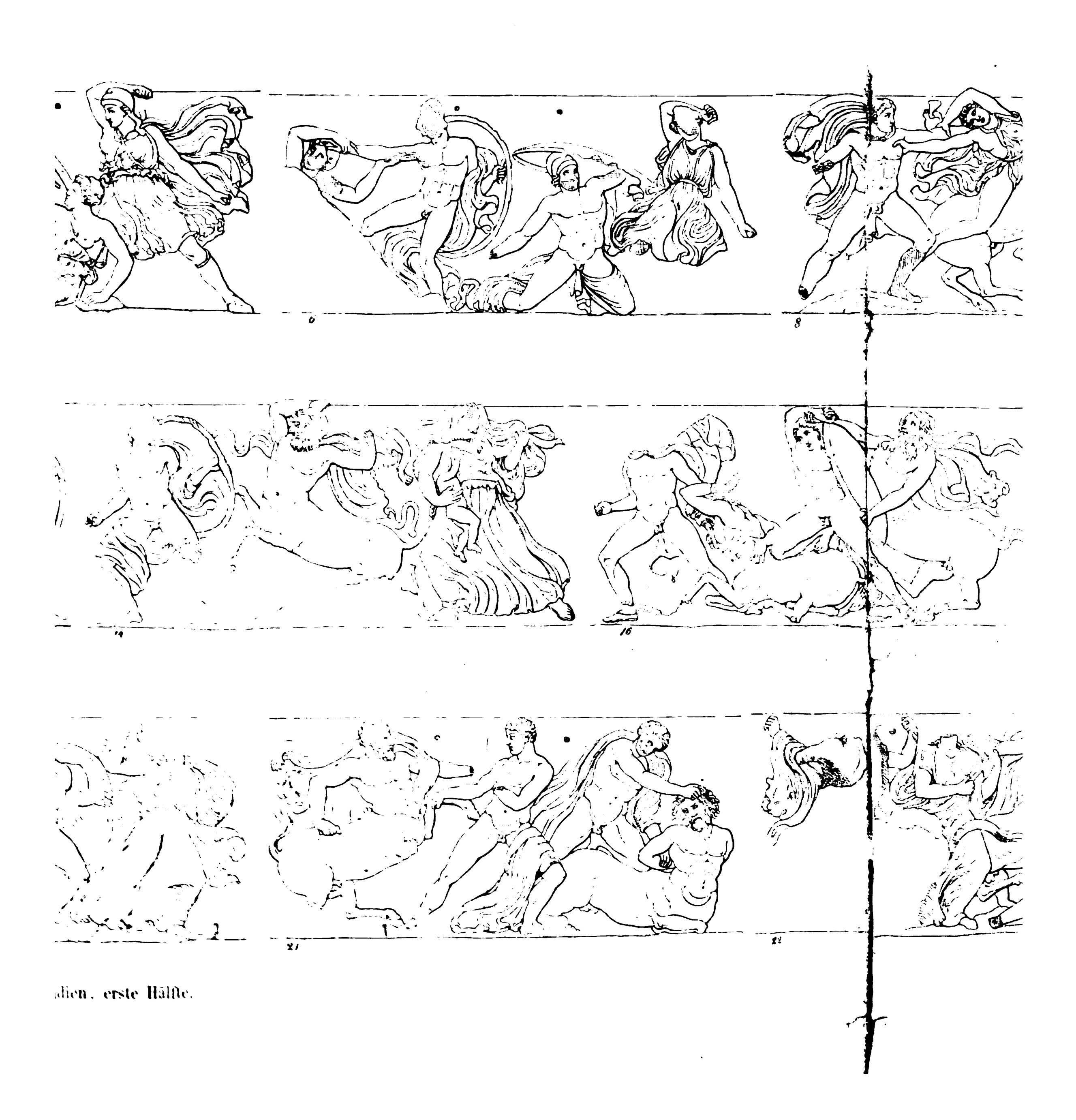
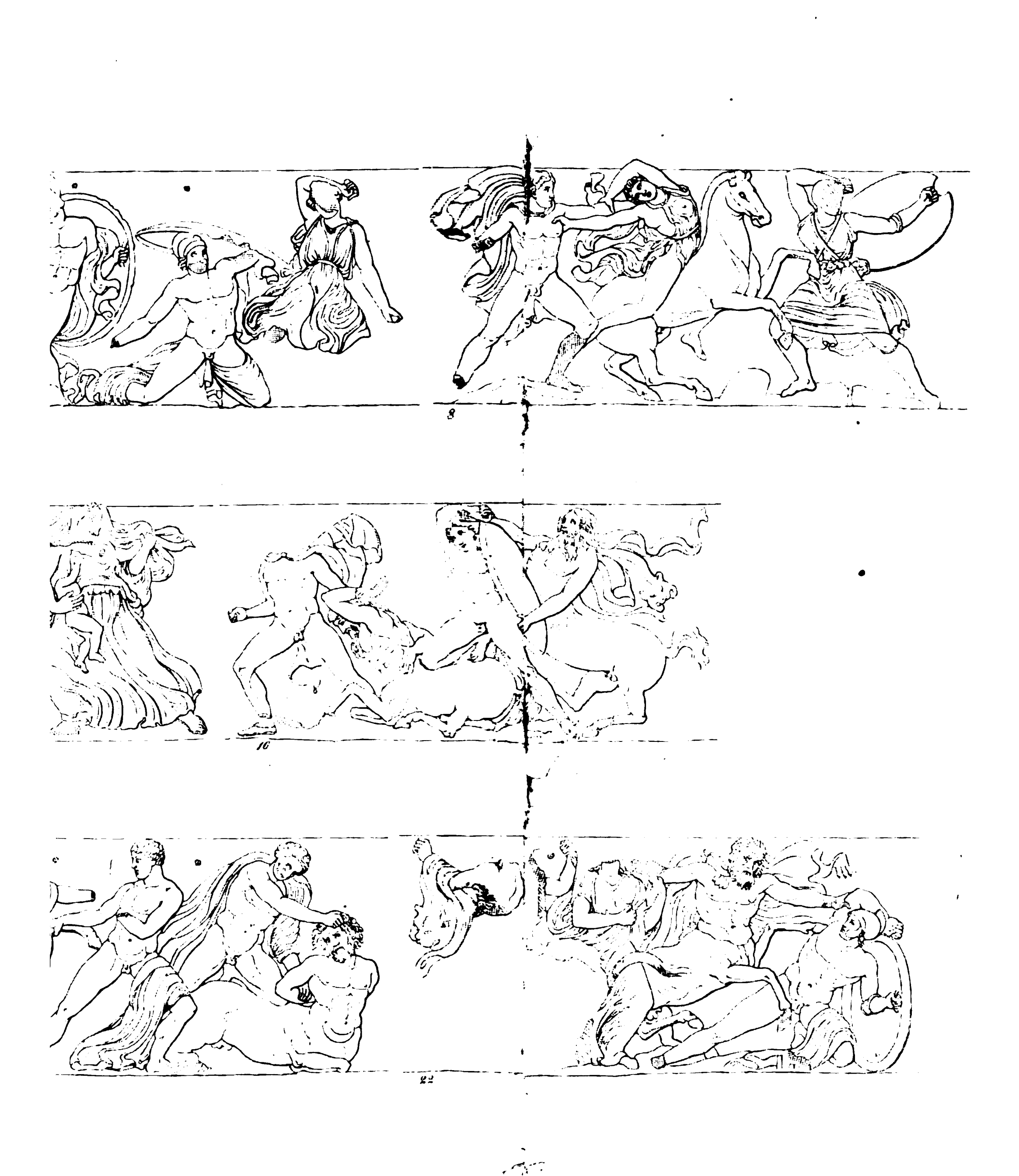


Fig. 61. Fries vom Tempel des Apollon epikurios in Bassae, bei



..dien, erste Hälfte.









Hälfte.







Hälfte.





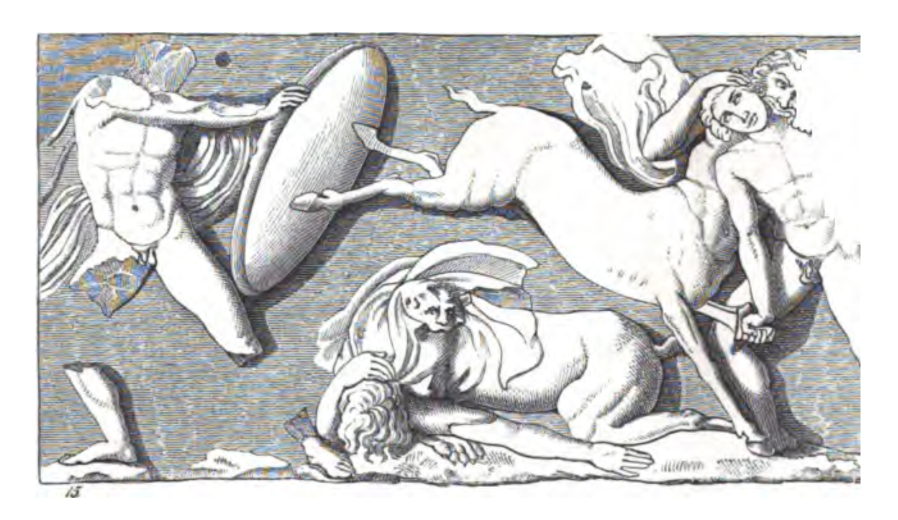
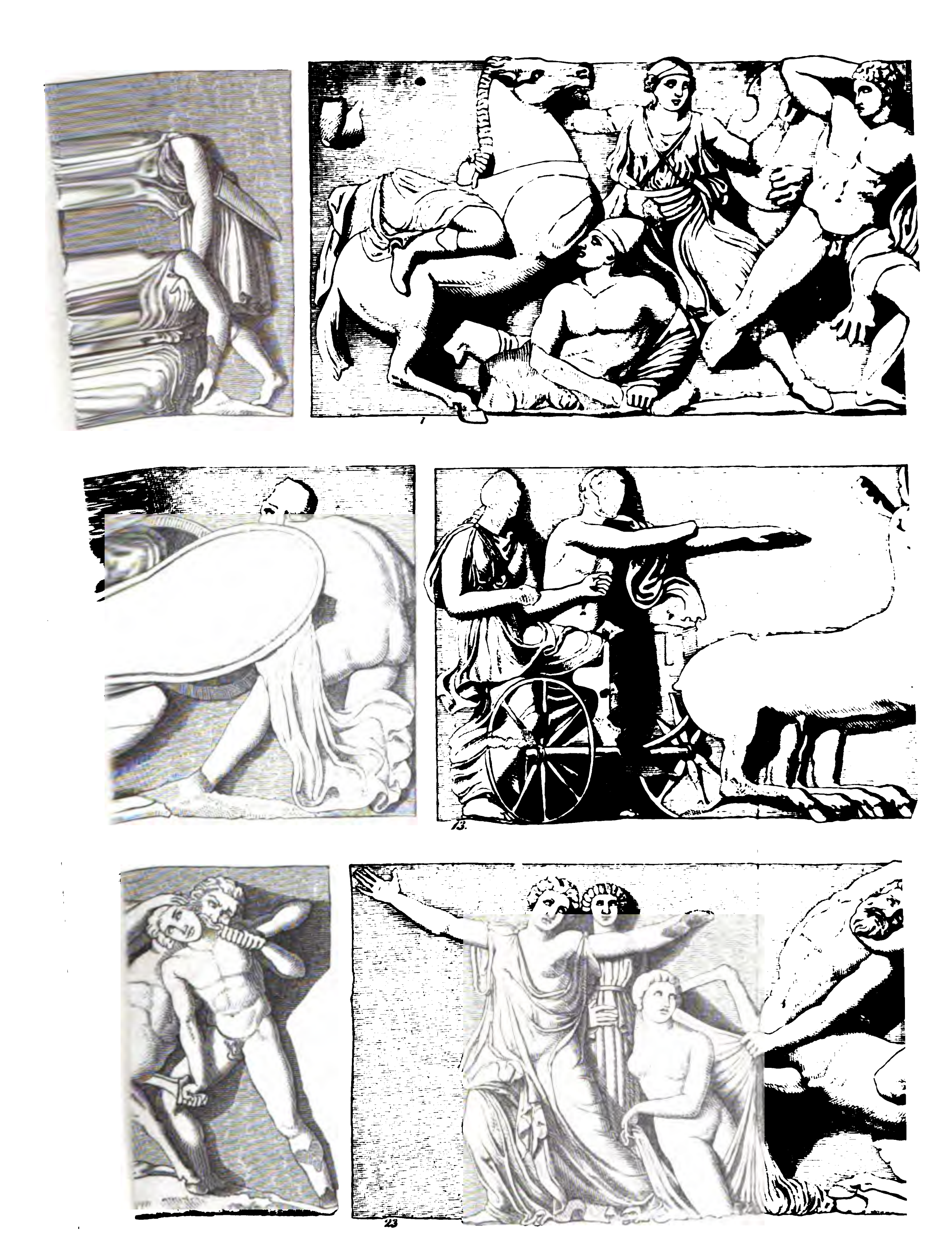


Fig. 62. Fries vom Tempel



'ries vom Tempel des Apollon epikurios in Bassä bei Phigalia in Arkadien; zweite Hälfte.



der Mittelplatte mit den Göttern beginnt die zweite Darstellung, der Kentaurenkampf, welchem die Götter zueilen, um auch hier die Sache der Ihrigen zu günstiger Entscheidung zu bringen, welche ohne Götterbeistand zweifelhaft sein würde. Denn wir finden in dieser Hälfte des Frieses, welche ausser der Hälfte der Schmalseite dem Eingange gegenüber die Langseite rechts vom Eintretenden erfüllt, die Kentauren noch mitten in ihrem frevelhaften Gebahren und die sie bekämpfenden Griechen und Lapithen keineswegs im Vortheil. Es wird, denke ich, einleuchten, dass der Künstler durch kein anderes Mittel die Thätigkeit seiner Gottheiten und die Bedeutsamkeit ihrer Hilfe in schärferes Licht hätte setzen, und die ideelle Einheit seiner zweitheiligen Handlung besser hätte herstellen können.

Das günstige Vorurtheil für den Verstand, ja für den Geist des Künstlers, welches uns diese Betrachtung der Composition im Ganzen erweckt, wird vollkommen bestätigt, wenn wir uns dem Einzelnen zuwenden. Wir dürfen geradezu behaupten, dass, um zunächst von der Zeichnung und Formgebung, von dem Stil im engeren Wortsinn, von dem wir später besonders reden müssen, abzusehn, die Composition unseres Frieses ihrem Gehalte nach die meisten ähnlichen oder vergleichbaren hinter sich lässt, und dass sich kaum irgendwo eine Composition findet, welche sich an Mannigfaltigkeit der Erfindung, ganz besonders aber an Fülle psychologisch interessanter Situationen mit dem Friese von Phigalia messen kann. Obwohl unsere Zeichnung das Kunstwerk vollständig wiedergiebt, so halten wir es bei der theilweisen Zerstörung mancher Figur und der dadurch herbeigeführten Möglichkeit, die Motive der Handlung hie und da misszuverstehn, nicht für überflüssig, den Inhalt jeder einzelnen Gruppe kurz anzugeben und auf einige besonders anziehende Motive hinzuweisen.

Die erste Platte (61, 1) zeigt uns die Amazonen im Nachtheil, ihrer zwei auf den Boden niedergeworfen, die erstere vom Gegner an den Haaren geschleift, die zweite, welche eine Genossin mit dem Schilde zu decken sucht, durch den überlegenen Feind mit dem tödtlichen Schwerthiebe bedroht; mit ungeschwächter Kraft dagegen dringt eine dritte Amazone auf den ihr gegenüber kämpfenden Griechen ein (61, 2), aber, obwohl dieser vor dem Ungestüme dieses Angriffs mit grossem Ausschritte weicht, setzt er demselben doch Klugheit und Gewandtheit entgegen, die uns seinen Sieg vorahnen lassen, denn, indem er sich mit dem Schilde gegen den Schlag der Streitaxt seiner Verfolgerin deckt, zielt er unter demselben hinweg mit kräftig gezückter Lanze auf die hitzige Feindin, die vom Eifer fortgerissen den Körper völlig ungedeckt darbietet. Einem ähnlichen unmittelbar tödtlichen Stoss, wie wir ihn diesen Beschildeten vorbereiten sehn, ist unmittelbar hinter ihm (62, 3) eine Amazone erlegen, welche der Künstler todesmatt hinsinkend gebildet hat. Und mit welchem Grade von Meisterlichkeit ist dies Einbrechen der Knie, dies Sinken des Hauptes, die Erschlaffung der Arme wiedergegeben! wahrhaftig, das ist eine so ergreifende Darstellung, wie nur immer eine aus dem Alterthum. Und sie wird doppelt ergreifend hier im Zusammenhange durch das Verlassensein der Sterbenden. Wohl war eine Genossin in der Nähe, deren Arme die Unselige auffangen konnten, wie wir gleichen Liebesdienst auf derselben Platte und weiterhin (61, 11) geübt sehn; aber diese Genossin bewegt ein Anderes; dicht vor ihr ist ein Griechenjüngling von zarterer Schönheit als mancher andere Kämpfer einer Amazone unterlegen,

verwundet, erschöpft, ohne Wehr und Waffe liegt er hilflos zu den Füssen der Siegerin, gegen die er zu ohnmächtiger Abwehr die Hand erhebt, während sie mit der funkelnden Streitaxt mächtig ausholt, um ihm das Haupt vom Rumpfe zu trennen. Das sieht die Genossin jener Sterbenden, da macht sich in ihrem Herzen das weibliche Mitgefühl geltend, welches bei ihr ähnlich aus der Erregung des Kampfes hervorbricht, wie Schiller es bei seiner Jungfrau von Orleans hervorbrechen lässt, als sie den entwaffneten Lionel zu ihren Füssen sieht, nur dass wir hier nicht durchaus an dasselbe Motiv zu denken brauchen, genug, sie springt hinzu und deckt mit vorgestreckter Waffe den Gefallenen wenigstens mit dem Erfolge, dass augenblicklich die Siegerin vor ihr zurückweicht, die ihr mit der parirenden Waffe in der Rechten zugleich die geöffnete Linke zu einer Bitte um das Leben des Besiegten entgegengestreckt. Wie mannhaft übrigens dieser schöne Jüngling gekämpft hat, offenbart uns dieselbe Platte, denn keinem Anderen als ihm kann der Tod jener eben geschilderten, hinsinkenden Amazone zugeschrieben werden, und wieder kein Anderer hat auch die Kämpferin getödtet, welche hinter der Mittelgruppe von einer Genossin, sanft unterstützt, den letzten Todesseufzer aushaucht. So sehr aber der Künstler in seiner ganzen Composition bedacht war, die Amazonen als unterliegend darzustellen, so wenig hat er vergessen, uns die Wechselfälle des Kampfes zu vergegenwärtigen, und damit auf die Bedeutung der Götterhilfe hinzuweisen. Die folgende Platte (61, 4) bringt das erste Beispiel eines entschiedenen Erfolgs auf Seiten der Amazonen, zugleich aber einen interessanten Gegensatz gegen die unmittelbar vorhergehende Platte. Denn während dort die Amazone die tödtlich getroffene Gefährtin verlässt, wird hier der besiegte Lapith von einem griechischen Kampfgenossen unterstützt, während ein zweiter zum Angriff gegen die lebhaft entweichende Siegerin übergeht, die er, gegen den Streich ihrer Axt durch seinen Schild gedeckt am flatternden Zipfel des Gewandes zu erhaschen sucht. So wie wir hier ein Gegenstück zu der Scene der dritten Platte haben, finden wir ein Seitenstück zu derselben in der fünften (61, 5), nur ist hier wiederum der Sieg auf Griechenseite, ein Kämpfer von mächtigem Körperbau hat seine Gegnerin zu Boden gestürzt, wo er sie mit dem Tritte seines linken Fusses festhält, während er mit dem kurzen Schwert zum Todesstreiche ausholt. Sie aber denkt an keinen Widerstand, wehr- und waffenlos streckt sie um Gnade flehend die Hand gegen das Kinn des Siegers aus; und wenn dieser auch, gedrängt von einer, die Schwester vertheidigenden Amazone auf diese Bitte wenig achtet, so scheint dieselbe doch das Herz eines zweiten Griechen bewegt zu haben, dessen Bewegung schwerlich mit Grund anders erklärt werden kann als daraus, dass er den Genossen in der Ausführung seines blutigen Vorhabens hemmen will. Auf eine weniger bedeutende Tafel (61, 6), welche in zwei Gruppen je einen Griechen und eine Amazone im Vortheil des Kampfes zeigt, in der ersteren derselben aber die Anfangsgruppe der ganzen Darstellung (61, 1) nahezu wiederholt, folgen die beiden Platten, welche uns die Hauptpersonen des ganzen Kampfes vorführen [111]. Hier sehn wir die berittene Führerin des Amazonenheeres, welches, um Antiopes Gefangennahme durch Theseus zu rächen, in Attika eingefallen war, hier ist das dichteste Gewühl des Kampfes, hier streitet Theseus, der die Mitte der ersteren Platte (62, 7) einnimmt, eine fast herakleïsche Gestalt, der mit dem furchtbaren Schlage seiner Keule die eine Fürstin nebst ihrem Pferde zu Boden gestreckt hat, und eben zu gleichem

Hiebe gegen die zweite ausholt, die über einen niedergerittenen Griechen hinweg gegen den Helden ansprengt; hier hat ein nächster Kampfgenoss des attischen Helden, Peirithoos etwa, die dritte Amazonenfürstin, wie sie auf raschem Pferde aus dem Blutbade sich retten will, am flatternden Haare gepackt, an dem er sie, zugleich das Schwert zum Todesstosse gezückt, vom Pferde reisst (61, 8), während ein anderer Genoss des Theseus die zuerst demselben erlegene Amazone von ihrem zusammengebrochenen Rosse hebt, um nach heroischer Kampfsitte die Leiche ihres Waffenschmuckes zu berauben. Auf der nächsten Platte (61, 9) wiederholt sich zum zweiten Male ungefähr das Motiv der ersten und sechsten Tafel in dem Kampfe eines hier bärtigen Griechen, der seine niedergestürzte Gegnerin in den Haaren fasst, während eine Genossin erschreckt, und die Vertheidigung der Besiegten vergessend, von dieser Scene entflieht (61, 8); auch die zweite Gruppe der neunten Tafel bringt eine ähnlich schon dagewesene Darstellung eines von einer Amazone überwältigten Griechen, der hier nur hilfloser erscheint als derjenige auf der früheren Platte (61, 6). Ein ganz neues Motiv enthält dagegen die zehnte Tafel (62, 10); zwei Amazonen, die Niederlage ihres Heeres und die Fruchtlosigkeit ferneren Widerstandes einsehend, haben sich, von der Religion der Sieger Schutz erwartend, zu einem Altar geflüchtet, freilich vergebens, denn zwei griechische Krieger greifen sie auch hier an, der eine mit offener und überlegener Gewalt und mit der deutlich vorliegenden Absicht, die Schutzflehende zu tödten; der andere scheint es, soviel wir die Handlung errathen können, deren entscheidende Charakterismen der Künstler hinter dem vorgehaltenen Schilde zu verbergen für gut fand, mehr auf eine Gefangennahme der Angegriffenen oder darauf abgesehn zu haben, dieselbe mit wenigstens halbversteckter Gewalt, ehe er Weiteres gegen sie unternimmt von der heiligen Stätte wegzuziehn. Auf die elfte Platte (61, 11), welche uns einen siegreichen Griechen von einer Amazone auf's Neue angegriffen zeigt, während die besiegte erste Gegnerin in den Armen einer Gefährtin den Geist aushaucht, folgt die ebenso charakteristische wie schöne und tiefempfundene Schlussscene dieser ganzen Darstellung (61, 12). Der Kampf ist zu Ende; es gilt die Pflege der Verwundeten und die letzten Liebesdienste gegen die Gefallenen auf Seiten der Sieger zu vergegenwärtigen, denn die Leichen der Besiegten blieben den Hunden und Vögeln zum Frass; und während nun in der Mitte unserer Platte eine einzelne Amazone als Vertreterin der unterlegenen und in die Flucht getriebenen Partei, welche gleichwohl den Siegern schwere Verluste beigebracht hat, dargestellt ist, wie sie mit einem erbeuteten Schilde das Schlachtfeld zu verlassen sich anschickt, wird links eine Jünglingsleiche auf den Schultern eines Verwandten oder Freundes fortgetragen, und rechts ein schwerverwundeter Grieche von einem Gefährten sorglichst gestützt hinweggeführt. An diese Scene schliessen sich, wie schon bemerkt, die von diesem Kampfe zu dem der Lapithen und Kentauren wegeilenden hilfreichen Götter Apollon und Artemis (62, 13). Auf leichtem Wagen, mit flüchtigen von der Göttin des Wildes gezügelten Hirschen sind sie zur Stelle gekommen, da hemmt Artemis das Gespann zugleich absteigend vom Wagensitz, aus welchem sich Apollon schon geschwungen hat, um aus festem Stande seine unentfliehbaren Pfeile über die unholden Kentauren auszuschütten. Sinniger Weise finden wir gleich auf der ersten Platte (61, 14) den Griechen gegen seinen Feind im Nachtheil, und eine Mutter, die, ein angstvoll an sie angeschmiegtes Knäbchen im Arm, beistandlos und rathlos

durch das wüste Toben der Kämpfe umherirrt, denn um so tiefer empfinden wir die Sieg und Frieden bringende Nähe der Gottheit. Ob der getödtete Kentaur auf der Mitte der folgenden Platte (62, 15) den Pfeilen Apollon's, ob er dem Arm eines griechischen Jünglings erlegen ist, können wir freilich nicht gewiss sagen, aber wahrscheinlicher bleibt das Erstere, denn fast will es scheinen als ob die beiden Kämpfer dieser Tafel mit der Überwältigung des gewaltigen Rossmenschen vollauf zu thun hätten, der im Kampfe seine Zweigestaltigkeit zu verwerthen weiss und gegen den einen Gegner mit mächtigen Hufschlage ausholt, während er den anderen, der ihm freilich gleichzeitig das Schwert in den Bug stösst, mit den Händen seines menschlichen Vorderleibes packt und ihm an tödtlicher Stelle die furchtbaren Zähne in den Hals schlägt. Erfolgreicher haben die Jünglinge auf der nächsten Platte (61, 16) gekämpft: ein Kentaur liegt gebändigt am Boden, mit beiden Händen nach hinten greifend, woher er den Todesstreich erwartet, den aber ein rasch heransprengender Genosse wenigstens für den Augenblick noch von ihm abwendet. Im spannendsten Contraste zu dieser Gruppe, die übrigens als Darstellung einer auf einen Moment zusammengedrängten, inhaltreichen Handlung ihres Gleichen sucht, finden wir in der folgenden (61, 17) zwei Kentauren im entschiedensten Erfolge, den einen als Räuber eines schönen Weibes, den andern als Besieger eines griechischen Kämpfers, auf welchen das Knäbchen, vielleicht sein Kind, erschreckt hinblickt, während es die Arme um den Hals der Mutter schlingt; ähnliche und noch vollständigere Erfolge der Kentauren als Weiber- und Jünglingsräuber zeigt uns die neunzehnte Tafel (61), welche der Künstler jedoch, um alle Einförmigkeit zu vermeiden, von der eben besprochenen durch eine Gruppe getrennt hat, die uns zwei von den menschlichen Kämpfern derb gezüchtigte Kentauren zeigt, den einen im straffen Arm seines Gegners gewürgt, den andern im Rücken schwer verwundet. Die zwanzigste Platte (61) enthält die Darstellung vom Tode des Lapithenfürsten Käneus, der, als unverwundbar von den Kentauren unter Felsblöcken begraben wird, eine Composition, welche an die Darstellung des gleichen Gegenstandes im Friese des sogenannten Theseion in Athen lebhaft erinnert. Dann folgt (61, 21) ein unentschiedener und ein zum Nachtheil des Kentauren ausgeschlagener Kampf, während die zwei und zwanzigste Platte (61) uns abermals, fast übereinstimmend mit der siebenzehnten die Kentauren in entschiedener Überlegenheit und erfolgreich zeigt. Die ganze Composition aber schliesst eine Platte (62, 23) von ganz besonderem Interesse. Hier dürfen wir die Hauptpersonen erkennen, Peirithoos' schöne Braut Hippodamia, welche vor den unkeuschen Angriffen eines Kentauren mit einer Gefährtin schutzflehend zu einem alterthümlich dargestellten Götterbilde, wahrscheinlich demjenigen der Ehegöttin Here geflüchtet ist. Ihr Verfolger aber kennt keine Scheu vor dem Heiligen, in wilder Lust reisst er das bergende Gewand von dem jugendschönen Körper der geängstet niedergesunkenen Jungfrau, — da naht der Rächer; Theseus ist es, der im raschen Laufe genaht mit kühnem Sprunge sich halb auf den Rücken des Rossmenschen geschwungen hat, ihn an der Gurgel packt und das Schwert zum tödtlichen Streiche schwingt, den jener vergeblich zu hemmen strebt. — Ein Baumstamm, über den das Löwenfell des Theseus geworfen ist, bezeichnet den Endpunkt dieser Composition, die in ihren mannigfaltig wechselnden Kampfesgruppen eingefasst wird, dort von den hilfreichen Göttern, hier von dem gottgleichen, rächenden und unentfliehbar strafenden Heros.

Nachdem wir uns den Inhalt der beiden Darstellungen vergegenwärtigt haben, bleibt uns die Aufgabe, dieselben in artistischer und kunsthistorischer Beziehung zu würdigen. Diese Aufgabe ist schwierig, ja sie ist dies in dem Grade, dass ich meinen Lesern von vorn herein gestehn muss, ich fühle mich nicht fähig alle Räthsel zu lösen, welche dies wunderbare Kunstwerk enthält.

Wir haben bereits auf die sinnreiche Anordnung des Ganzen und eben so auf die von reicher Erfindungsgabe des Künstlers zeugende Mannigfaltigkeit der einzelnen Gruppen dieses ausgedehnten Ganzen hingewiesen, wir haben eben so wenig versäumt darauf aufmerksam zu machen, welch ein Reichthum von psychologisch interessanten Motiven in den einzelnen Scenen enthalten ist, in welche, im engsten Anschluss an die einzelnen Platten, aus denen der ganze Fries besteht, die Schlacht der Amazonen und der Kentauren zerfällt ist. Wir wollen auf diese Dinge nicht abermals zurückkommen, wohl aber glauben wir das glühende Leben aller dieser vielgestaltigen Scenen nachdrücklich hervorheben zu müssen, von denen nicht eine einzige matt, nicht eine einzige gleichgiltig ist oder den Eindruck von Füllwerk macht. Denn selbst da, wo der Künstler gewisse Motive im Grossen und Ganzen wiederholt hat (1, 6, 9; 1, 11; 17, 22), sind diese im Einzelnen in so durchdachter Weise variirt, dass auch hier nur der ganz oberflächliche Betrachter den Eindruck von Einförmigkeit empfangen oder den Meister eines Mangels an Erfindungsgabe zeihen kann. Nicht wenige Stellungen dagegen sind mit einer wunderbaren Kühnheit erfunden, nicht wenige Gestalten sind von einer Elasticität der Bewegung, dass wir beinahe erstaunen, dieselbe überhaupt im Stein fixirt zu sehn. Dazu gesellt sich in vielen Beispielen eine hohe Schönheit der Zeichnung; die in sich zusammensinkende Amazone in der dritten Platte, der schwerverwundete Jüngling in der vierten, der siegreiche Grieche in der Mitte der fünften, der Theseus der siebenten, die davongetragene Leiche und der aus der Schlacht geführte Verwundete der zwölften, um nur diese hervorzuheben, sind Mustergestalten allerersten Ranges. Dabei sind diese Körper von der vollendetsten Naturwahrheit, in hohem Grade fleissig gearbeitet und bis in's Detail ohne Überladung durchgeführt.

Diesem aus voller Seele ausgesprochenen vielseitigen Lobe müssen wir nun freilich eben so ernste Bedenken nicht allein gegen Einzelheiten der Composition und Behandlung entgegenstellen. Dass sich nicht ganz selten Verzeichnungen in diesen Gestalten finden, welche allerdings die Hand der Zeichner in den bisher erschienenen Publicationen, vielleicht unbewusst, mehr oder weniger verwischt hat, kann ein Kenner vor dem Original nicht läugnen, und eben so wenig wird es einem solchen in den Sinn kommen in Abrede zu stellen, dass mit flatternden Gewändern und Gewandzipfeln ein Luxus getrieben ist, der an das Zuviel, an Schnörkelei und Effecthascherei nicht mehr blos grenzt. Aber das sind verhältnissmässig untergeordnete Ausstellungen, das sind überdies Dinge, welche man der Hand der ausführenden Arbeiter, vielleicht nur Künstlern untergeordneten Ranges zur Last legen könnte. Ja, ich will nicht versäumen die Bemerkung mitzutheilen, dass, was keine der beiden bisherigen Publicationen gehörig darstellt, die allermeisten dieser in den Zwischenräumen der Figuren wirr und kraus fliegenden Gewänder sich nur ganz unmerklich über die Fläche des Steines erheben und gegen das kräftig vortretende Hochrelief nicht allein der nackten Körper, sondern auch anderer Theile der Ge-

wandungen einen Contrast bilden, welcher mir den Gedanken aufdrängte, in diesen Gewändern Zusätze der ausführenden Steinmetzen zu erkennen, welche nach ihrem Geschmack die Composition verschönern wollten, ohne gleichwohl sich mit dem Ihrem recht herauszuwagen. Aber sei's darum wie es sei, auf diese Einzelheiten und Nebendinge kann es nicht eben sehr ankommen da, wo wir genöthigt sind, unsern Tadel gegen Hauptsachen zu wenden, die ohne alle Frage von dem das ganze Kunstwerk schaffenden Meister herrühren. Wir beginnen mit Einzelnem und machen, gegenüber der oben betonten Schönheit mancher Stellungen und Bewegungen auf die Unschönheit einiger anderen aufmerksam. Unschön ist die Art, wie die Amazonenfürstin der achten Tafel vom Pferde gerissen wird, so wahr und natürlich diese Darstellung ist, aber noch ungleich unschöner ist die Handhabung der anderen Führerin (Platte 7), welche von ihrem todten Pferde geworfen wird. Auch das zum Überdruss oft wiederkehrende Motiv, dass die an den Haaren ergriffene Amazone sich mit gradlinig gestrecktem Arm unter die Achselhöhle ihres Gegners stemmt, und das andere, dass im lebhaften Ausschritt das die Beine umgebende Gewand in straffe Querfalten gespannt wird, ist unmöglich schön zu finden. Dies Motiv aber hangt mit einer Auffassungs- und Behandlungsweise zusammen, welche das ganze Kunstwerk beherrscht und ihm zum allerentschiedensten Nachtheile gereicht, obgleich einige seiner Vorzüge aus derselben Quelle stammen. Ich rede von der Heftigkeit ja Gewaltsamkeit des Vortrags, welche das Mass der Bewegtheit weit überschreitet, das der Gegenstand an sich erforderte. Man vergleiche einmal die Friese vom Theseion, man vergleiche den Reiterzug des Parthenonfrieses; auch da ist Bewegung, glühendes, pulsirendes Leben, aber das Ganze ist rhythmisch gegliedert und harmonisch in sich abgeschlossen. Hier dagegen lösen sich die Einzelheiten von einander, hier ist gar manches Eckige und Schroffe, hier stösst manche Linie verletzend auf die andere. Das ist ein entschieden realistischer Zug, welcher gegen den feinen Idealismus der verglichenen Werke contrastirt, und welcher sich in der grossen Derbheit der Formgebung wiederholt und durch sie verstärkt wird. Diese Derbheit der Formen kann freilich in keiner Zeichnung ganz wiedergegeben oder empfunden werden, und ebenso ist es Thatsache, dass der phigalische Fries in graphischer Wiedergabe gewinnt, während man umgekehrt vom Friese des Parthenon behaupten darf, dass jede Wiedergabe durch Zeichnung hinter dem Original zurückbleibt. Dass aber der phigalische Fries gezeichnet gefälliger, harmonischer, graciöser erscheint als im Original, das rührt von einem gewissen malerischen Elemente her, welches in der effectvollen Behandlungsart unverkennbar ist, gegen den, im Parthenonfriese so bewunderungswürdig gewahrten Geist der Reliefbildnerei aber verstösst. Man könnte sich versucht fühlen zu glauben, die Composition des phigalischen Frieses sei ursprüngiich malerisch empfunden und entworfen, oder aus einem gemalten Vorbilde in den Marmor übertragen. Finden sich doch selbst die frühesten historisch nachweisbaren offenbare Verstösse gegen die Grundgesetze der Reliefbildnerei in versuchten, aber natürlich missglückten perspectivischen Wirkungen [115]). Am auffallendsten tritt eine solche in dem todt am Boden liegenden Kentauren der funfzehnten Platte (62) hervor, welcher mit dem Kopf und Oberkörper unserem Blicke entgegen liegt. Hätte der Künstler das plastisch real, wie er es nach den Gesetzen der Reliefbildnerei musste, ausgeführt, so würde dieser Kentaur weit über alle an-

deren Figuren aus der Reliefläche herausgeragt haben. Das durfte und konnte er nicht, schon deshalb nicht, weil in der gleichmässig dicken Marmorplatte dazu gar kein Material vorhanden war, der Künstler musste also hier eine starke Verkürzung versuchen, die in Zeichnungen leidlich gelungen scheint, im Original dagegen eine fast formlose und schwer erkennbare Masse bildet. Dass aber dieser Fehler und arge Verstoss, den der Künstler durch ein Löwenfell zu bemänteln suchte, begangen wurde, ist eine Folge der malerischen Compositionsweise des ganzen Reliefs.

Fragen wir nun nach dem Meister dieses merkwürdigen und höchst bedeutenden Bildwerks, so muss geantwortet werden: wir kennen ihn nicht und werden ihn kaum jemals mit Wahrscheinlichkeit nachzuweisen vermögen. Ich hebe diesen Ausspruch absichtlich um so nachdrücklicher hervor, je leichtsinniger in einem schon einige Male erwähnten Machwerk der letzten Jahre auf die Frage nach dem Meister des phigalischen Frieses mit der Nennung eines grossen Künstlernamens geantwortet worden ist. Der vortreffliche Stackelberg hatte in seinem grossen Werke über den Apollontempel bei Bassä (S. 85) vermuthungsweise auf Alkamenes als den Schöpfer unseres Kunstwerkes hingewiesen und auf einige Punkte aufmerksam gemacht, welche eine solche Vermuthung zu unterstützen scheinen. Aber weiter war auch dieser Gelehrte nicht gegangen, konnte ein Gelehrter nicht gehn, dem schwatzenden Litteratenthum blieb es vorbehalten, die Geschichte der griechischen Plastik mit einem Capitel zu bereichern, dessen Überschrift lautet: Alkamenes und die Sculpturen des Apollontempels zu Bassä. Was Stackelberg für seine Vermuthung geltend macht, ist zunächst nur ein äusserlicher Möglichkeitsgrund, nämlich, dass zur Zeit der Erbauung des phigalischen Tempels Alkamenes noch in dem kaum acht Wegstunden von Phigalia entfernten Olympia sein mochte, wo er bekanntlich mit Phidias gearbeitet und die Westgiebelgruppe des Zeustempels gemacht hatte, dass ferner die Phigaleer, welche einen der ersten attischen Architekten zur Erbauung ihres Tempels beriefen, sehr geneigt sein mussten, dessen plastische Ausschmückung einem attischen Bildner ersten Ranges zu übertragen, als welcher Alkamenes — Phidias war todt — dasteht, oder aber, dass Iktinos diesen vorgeschlagen habe. Das Alles ist recht wohl möglich, aber weiter auch Nichts. Bedeutender würde es sein, wenn sich erweisen liesse, dass gewisse Stileigenthümlichkeiten des Alkamenes im Friese von Phigalia erkennbar sind, wie dies Stackelberg zu zeigen versucht; allein es muss, abgesehn davon, ob diese Merkmale wirklich charakteristisch sind, und ob sie sich wirklich so recht eigentlich vorfinden, hiegegen gesagt werden, dass hundert Stileigenthümlichkeiten und Einzelheiten in der Ausführung nicht allein Allem widersprechen, was wir von Alkamenes' Kunstcharakter feststellen können, sondern es sogar schwer glaublich machen, dass der Fries in seiner Ausführung, um zunächst nur von dieser zu reden, überhaupt von einem attischen Künstler herrühre. Es ist dies freilich, aber ohne besondere Rücksicht auf Alkamenes, auch von anderen und zwar höchst ehrenwerthen Männern angenommen worden [116]), während wieder Andere auf einen Attiker als geistigen Urheber, als Componisten des Frieses schlossen. Und es lässt sich nicht läugnen, dass die Annahme, der Fries sei von einem attischen Meister componirt und dann an Ort und Stelle von eingeborenen Künstlern geringeren Ranges in Marmor ausgeführt, Mancherlei für sich hat, ja ich will gestehn, dass mir dieselbe lange Zeit als diejenige erschienen ist, welche das Räthsel der widerspre-

chenden Eigenschaften dieses Kunstwerks zu lösen im Stande sei. Aber ich glaube dies nicht mehr und will versuchen, meinen kunstsinnigen Lesern meine Gründe darzulegen. Für einen Attiker als Schöpfer der Composition spricht vor Allem, und zwar nachdrücklich, die Wahl des Gegenstandes. Ich habe schon bei einer früheren Gelegenheit daran erinnert, dass die hier dargestellten Kämpfe im recht eigentlichen Sinne attisches Nationaleigenthum seien, ja es giebt im ganzen Bereiche des Mythus und der Sage kaum Etwas, das specifischer attisch wäre, als die Kentauromachie und die Amazonomachie des Theseus. Und so treten denn grade in der Zeit, von der wir reden, diese Thaten als Gegenstände einer ganzen Reihe von Kunstschöpfungen der ersten attischen Bildner und Maler auf. Dass dagegen nichtattische Künstler dieselben ebenfalls behandelt hätten, ist zunächst nirgend überliefert. Wie käme es also, fragt man mit Recht, das grade diese attischen Nationalsujets vereinigt als Friesschmuck des Tempels von Bassä auserlesen wurden, da Phigalia keinerlei nationales Interesse an denselben hatte, wenn wir nicht einen Attiker vom höchsten Ansehn als Urheber statuiren? Nun habe ich aber andererseits schon hervorgehoben und betone hier nochmals mit dem schärfsten Accent, dass, nach Allem, was wir von der Kunst in Attika wissen — und unsere monumentale Unterlage ist, wie meine Leser wissen, breit genug — die A u s f ü h r u n g des phigalischen Frieses nicht von attischer Hand herrühren kann. Wenn man nun an das Verhältniss zwischen dem componirenden Meister und den ausführenden Arbeitern denkt, welches wir durch die Baurechnung des Erechtheieon (oben S. 278 f.) kennen, so muss man geneigt sein zu sagen: aller Wahrscheinlichkeit nach ist die von einem attischen Meister herrührende Composition an Ort und Stelle in Phigalia in Marmor ausgeführt worden, und hat eben vermöge dessen jene nichtattische Färbung angenommen, die Niemand übersehn oder verkennen kann. Und dennoch genügt dies nicht. Denn das Nichtattische, das Derbe, Realistische, Kantige, Schroffe im phigalischen Friese liegt nicht allein in der Formgebung, soweit diese von der blossen Ausführung abhangt, sondern diese Stilelemente erstrecken sich auf die Composition selbst in ihrem innersten Wesen, ja sie durchdringen sich mit dem Vortrefflichen und Bewunderungswürdigen dieses Kunstwerks so innig, dass es ganz und gar unmöglich ist die Fehler von den Vorzügen zu sondern, jene dem Ausführenden, diese dem Componisten zuzuschreiben. Wie nun? Sollen wir nun auch diese Fehler, sollen wir das Haschen nach malerischen Effecten, das Überschreiten der Gesetze der Reliefbildnerei, sollen wir die Kantigkeiten und Schroffheiten, sollen wir die offenkundigen Unschönheiten ebenfalls einem attischen Meister ersten Ranges beimessen? Ich für meinen Theil bekenne mich unfähig dies zu thun. Und so weiss ich nur e i n e Erklärung, von der ich sehr wohl fühle, dass sie Schwierigkeiten zurücklässt: das Kunstwerk ist in Arkadien componirt wie ausgeführt; möglich, dass der arkadische Bildner, dem diese Aufgabe wurde, in den Mythen und Sagen Phigalias und Arkadiens vergeblich nach Gegenständen umherschaute, welche sich für seine künstlerischen Zwecke eigneten, möglich, dass er die inneren und äusseren Vorzüge eben dieser Gegenstände für die Zwecke des Heiligthums und diejenigen seiner Darstellung als so bedeutend erkannte, dass er kein Bedenken trug, sie allen übrigen vorzuziehn, ferner möglich, dass der attische Architekt seinen Einfluss auf ihn ausgeübt hat, oder aber, dass der arkadische Bildner sich nicht getraute, eine solche Aufgabe ganz

mit eigenen Mitteln zu lösen, und daher bereitwillig die vollendeten Darstellungen attischer Meister zum Vorbilde nahm, möglich endlich, dass sich aus diesen Annahmen die Widersprüche in der Composition, das Unschöne neben dem mustergiltig Schönen so erklärt, dass wir das Letztere als aus den Vorbildern — vielleicht auch gemalten — entnommen, das Erstere als Ergänzung des Arkaders betrachten. Aber sei dem wie ihm sei, es muss mir zunächst genügen, gezeigt zu haben, wie wenig gewichtig die Gründe sind, aus denen man auf Alkamenes als Meister des phigalischen Frieses geschlossen hat, und wie gross die Schwierigkeiten, welche sich der Annahme einer attischen Entstehung entgegenstellen, und somit möglicher Weise die Aufmerksamkeit auf die Merkmale einer speciell arkadischen Kunstweise hingelenkt zu haben.

Von den Ornamentsculpturen des phigalischen Tempels sind ausser diesem Friese noch einige Metopenbruchstücke gefunden und in das britische Museum geschafft worden. Dieselben sind meist zu arg zersplittert und zerstört, um auch nur ihrer Composition nach erkannt zu werden, aber auch die vier besser erhaltenen, welche Stackelberg zusammen auf seiner 30. Tafel abgebildet hat, lassen eine nur einigermassen sichere Erklärung ihres Gegenstandes meiner Ansicht nach nicht zu, weshalb ich nur bemerken will, dass diese Metopen im Wesentlichen demselben Stil wie der Fries angehören.

Ganz geringe Bruchstücke der kolossalen Tempelstatue, und zwar von ihren Händen und Füssen lassen auf deren Gesammtgestalt keinen Schluss zu, weshalb wir ihnen mit dieser Erwähnung genug gethan zu haben glauben.

Wenden wir uns aus der Peloponnes nach Hellas, so bleibt uns, da wir der Giebelgruppen des Tempels in Delphi von den Athenern Praxias und Androsthenes bereits früher Erwähnung thaten, nur die Notiz nachzutragen, dass auch die Metopen dieses Tempels plastisch geschmückt waren, und zwar mit den Kämpfen des Herakles, die grade für die Metopensculptur ein beliebter und unstreitig sehr passender Gegenstand waren.

So wie aus Hellas haben wir aus Grossgriechenland und Sicilien nur von den Kunstwerken einer Stadt zu reden, von Akragas (Girgenti) nämlich und den Bildwerken seines kolossalen Zeustempels. Von den Giganten, welche im Innern desselben anstatt der Pfeiler die Deckenbalken trugen, haben wir bereits früher im Zusammenhange mit den Karyatiden des athenischen Erechtheion gesprochen, und bemerken deshalb hier über dieselben nur noch, dass man die alterthümlichen Formen dieser riesigen Leiber nicht sowohl aus dem Unvermögen einer noch nicht zur vollen Freiheit gelangten Kunst ableiten darf, sondern auf bewusste Absicht des Bildners und Architekten zurückführen muss, der die Gestalten vermöge der Strenge ihrer Behandlung mit ihrer architektonischen Function in grösseren Einklang zu bringen suchte. Wir dürfen dies um so gewisser behaupten, da wir Bruchstücke von den Giebelgruppen besitzen, welche der durchaus frei entwickelten Kunst angehören, mit jenen Pfeilerstatuen aber um so mehr als gleichzeitig entstanden zu achten sind, als sie nicht wie die Giebelbildwerke anderer Tempel für sich gearbeitet und dann an ihren Platz gebracht sind, sondern mit dem Hintergrunde des Giebelfeldes selbst zusammenhangen, roh ausgearbeitet bei der Erbauung des Tempels mit eingesetzt und dann erst an Ort und Stelle vollendet sind. Haften aber diese Bildwerke so

gut wie die Giganten materiell an structiven Theilen des Tempels, und zwar beide des Oberbaues, so können sie wenigstens nach aller Wahrscheinlichkeit nicht in verschiedenen Perioden oder in weitgetrennten Zeiträumen entstanden sein. Dass sie aber unserer Periode angehören, ergiebt sich daraus, dass der Tempel Ol. 93, 3 (405 v. Chr.) von Hamilkar zerstört wurde, ehe er selbst ganz vollendet war. — Als Gegenstände der beiden grossartigen Giebelgruppen nennt uns Diodor für den Ostgiebel die Gigantomachie, für den im Westen Troias Einnahme, letztere mit dem Bemerken, man könne in dieser Gruppe jeden einzelnen, eigenthümlich aufgefassten Heroen erkennen. Leider sind wir aus dieser Angabe nicht im Stande, auf die Composition auch nur im Allgemeinsten zu schliessen, die versuchten Restaurationen sind daher bare Spiele der Phantasie, und wir müssen uns begnügen, die wenigen erhaltenen Reste als einzelne Bruchstücke der verlorenen Herrlichkeit zu betrachten. So geringfügig diese Reste auch sind, lassen sie doch den edelsten Stil der höchsten Kunstentwickelung nicht verkennen, und beweisen somit, dass ganz Griechenland dieser grossen Kunstentwickelung theilhaftig gewesen ist.

Mit einigem Zögern nennen wir endlich neben diesen Trümmern der grossgriechischen auch noch ein Beispiel der Sculptur dieser Zeit von den Inseln im Osten, Friesplatten, welche auf der Insel Kos in ein modernes Bauwerk eingemauert und mehr oder minder dick übertüncht sind. Obgleich sich demnach deren Gegenstand im Allgemeinen erkennen und die Zurückführung derselben auf den Haupttempel von Kos, den des Asklepios rechtfertigen lässt, gestattet der Zustand, in welchem sie sich befinden, doch keinerlei Urteil über ihren Stil, wie man dies angesichts der von Ross in der Arch. Zeitung v. 1846, Taf. 42 mitgetheilten Zeichnungen zugestehn wird. Es kann daher, bis es etwa einmal gelingt, diese Platte von ihrem Tünche-überzug zu befreien, aus diesen Reliefen für den Zustand der Sculptur auf den Inseln im Osten Nichts geschlossen werden, ja es muss im Grunde dahingestellt bleiben, ob man sie unserer Epoche zuschreiben darf, obwohl dies nach dem allgemeinen Eindruck der Zeichnungen wahrscheinlich ist.

Nachdem wir die Periode der ersten grossen Kunstblüthe Griechenlands in ihren Bestrebungen und Leistungen im Einzelnen kennen gelernt haben, bleibt uns die Aufgabe, das reiche Detail in einem raschen Rückblick noch einmal zusammenzufassen, um uns der Resultate dieser Entwickelungsstufe der griechischen Kunst bewusst zu werden und ganz besonders um darzulegen, dass und in welchem Sinne die hier besprochene Zeit eine Entwickelungsperiode der Kunst in sich begreift und in sich abschliesst. Über den Anfangspunkt der Epoche glaube ich nicht mehr sprechen zu dürfen; die Markscheide der alten und der neuen Zeit ist so augenfällig aufgerichtet, dass keine Epochentheilung der Kunstgeschichte sie jemals verkannt hat, und dass es undenkbar scheint, sie werde je verkannt werden. Anders verhält es sich mit dem Endpunkte, der im Wesentlichen mit dem Ende des dreissigjährigen, sogenannten peloponnesischen Krieges zusammenfällt. Dieser Endpunkt ist streitig, es ist geläugnet worden, dass um diese Zeit zwei Perioden der Entwickelung der griechischen Kunst an einander grenzen und sich von einander absetzen, und obgleich nach meiner Überzeugung die Grenzlinie der älteren und der jüngeren Periode hier eben so

sichtbar gezogen ist, wie diejenige zwischen der Zeit vor und nach den Perserkriegen, so erwächst mir doch die Pflicht, auf eben diese Grenzlinie in bestimmter Weise hinzudeuten. Wenn ich jedoch bei diesem Nachweise nicht der Darstellung der folgenden Periode vorgreifen, wenn ich nicht Thatsachen und Argumente gebrauchen will, für deren Controle ich die Kenntniss des Details bei meinen Lesern nicht voraussetzen darf, so muss ich mich darauf beschränken darzulegen, worin der Gesammtcharakterismus der Kunst derjenigen Epoche besteht, die wir kennen gelernt haben, zu zeigen, dass alle Bestrebungen und Leistungen dieser Periode einen gemeinsamen Schwerpunkt haben, welcher ein nothwendiges Stadium der Gesammtentwickelung bezeichnet und das eben so natürliche Resultat vorhergegangener Entwickelungen ist, nachzuweisen, dass alle Bestrebungen und Leistungen innerhalb eines gewissen Kreises liegen, der von ihnen vollständig geschlossen und erfüllt wird, während seine Peripherie diejenige eines anderen Kreises mit eigenem Mittel- und Schwerpunkte tangirt, eines anderen Kreises, der eben die Bestrebungen und Leistungen der folgenden Periode in gleichem Masse fest umgrenzt.

Das Vorhandensein eines Mittel- und Schwerpunktes der Gesammtentwickelung der besprochenen Periode ist von Vielen empfunden worden, welche dieser Empfindung den verschiedensten Ausdruck gegeben haben. So hat man diese Periode die des hohen Stils genannt, welcher eine Fortbildung des strengen, eine Vorstufe des schönen Stils bildet, gewiss nicht mit Unrecht, nur nicht mit Glück in der Wahl des Wortes; denn die erhabene Tendenz des Stiles dieser Epoche schliesst die Schönheit so wenig aus, wie der schöne Stil der folgenden einer eigenthümlichen Erhabenheit entbehrt. Man hat ferner diese Epoche als diejenige der monumentalen und öffentlichen Kunst charakterisirt, wiederum nicht mit Unrecht, aber wiederum nicht mit dem Ausdrucke, der den Kern der Sache voll und rein bezeichnet; denn die Kunst unserer Epoche ist eben so wenig durchaus monumental und öffentlich beschäftigt, wie die Kunst der folgenden der monumentalen und öffentlichen Aufgaben entbehrt. Oder aber man hat die Periode, die wir kennen, als diejenige der höchsten geistigen Entwickelung bezeichnet und die folgende durch das Streben nach äusserer Wahrheit charakterisiren zu dürfen geglaubt, mit einem gewissen Rechte für die ältere, mit, wie ich glaube, entschiedenem Unrecht für die jüngere Periode. Gehn wir unseren eigenen Weg.

Wenn wir die beiden grossen Centra alles Kunsttreibens der besprochenen Periode, wenn wir Athen und Argos getrennt in's Auge fassen wollten, wenn wir vergleichen wollten, was die Kunst der folgenden Periode in diesen beiden Mittelpunkten leistete, die dies auch für die nächste Zeit in dem Sinne noch bleiben, dass die grössten Meister wenigstens von ihnen ausgehn, so würden sich, und zwar für die attische Kunst in ganz besonders hohem Grade und in ganz besonders augenfälliger Weise die stärksten Differenzen der Gegenstände, der Materialien, der Stellung und der Lösung der Aufgaben ergeben. Da wir aber die Kunstentwickelung dieser Zeit gegenüber derjenigen der neuen Epoche in ihrer Gesammtheit auffassen wollen, so müssen wir versuchen die Unterschiede in zwei Schlagworten hinzustellen und diese Ausdrücke zu begründen. Und da bezeichnen wir denn als den Schwerpunkt der Kunst der älteren Periode den Objectivismus, als den Schwerpunkt der Kunst der jüngeren den Subjectivismus.

Der Objectivismus in der Kunst der älteren Periode offenbart sich allerdings bei den verschiedenen Meistern je nach der Tendenz ihres Schaffens in verschiedener Weise, bei allen aber ist er in fast gleichem Masse sichtbar. Wir haben zwei Haupttendenzen der Kunst in ihrer ersten grossen Blüthe kennen gelernt, die Richtung auf das Ideale im eigentlichen Wortverstande und die Richtung auf Darstellung der physischen Existenz, sei es in ihren mächtigsten Lebensäusserungen, sei es in ihrer vollendetsten Normalschönheit. Aber alle Idealbilder dieser Zeit, die wir aus Beschreibungen und aus Nachbildungen kennen, stellen die Gottheiten in der Summe, oder, um dies Wort zu wagen, im mittleren Durchschnitt ihres Wesens, als grosse, bleibende Typen dar, und damit ist gesagt, dass alle subjectiven Bewegungen des Gemüthes, aller Ausdruck nach bestimmter Seite hin gesteigerter Momente des Daseins von der Darstellung dieser Ideale ausgeschlossen bleiben muss. Der Zeus des Phidias, seine Athene, die Here Polyklet's, um nur von diesen, die wir näher beurteilen können, zu reden, zeigen uns die Gottheiten nicht in Situationen, in denen ihr Wesen, ihre Macht, ihr Geist sich in einer Richtung erregt, thätig, wirksam offenbart, sondern in ihrem absoluten Sein, in der ruhenden Universalität ihres Wesens und ihrer Kräfte. Und deswegen trägt auch der schaffende Meister in diese Bilder bewusstermassen Nichts von seinem Subject und von seiner subjectiven Empfindung hinein, sondern er strebt danach, seine Götter als die reinen Objecte seines Glaubens und des Glaubens der Nation darzustellen. Und eben darin liegt ihre kanonische Geltung, eben darin ist es begründet, dass die in dieser Zeit fixirten Typen mit unwiderstehlicher Gewalt alle späteren und alle variirenden Darstellungen derselben Gottheiten beherrschen. Deshalb konnte auch diese Zeit die Ideale derjenigen Gottheiten nicht erschaffen, bei denjenigen Gottheiten das Höchste nicht erreichen, deren Wesen sich voll und rein erst da ausspricht, wo das Subjective, wo das bewegte Gemüth seine Herrschaft über die Form ausübt, es konnte die ältere Zeit z. B. keinen Eros, keinen Himeros und Pothos darstellen, welcher wirklich der Gott der Liebe, der Sehnsucht und des Verlangens gewesen wäre, eben so wenig eine Aphrodite oder eine Demeter, einen Dionysos, einen Apollon oder eine Artemis, welche das Wesen dieser Gottheiten gemäss der im Volke lebendigen poetischen Vorstellung dargestellt hätten. Und sie hat auch diese Gottheiten, soviel wir aus unsern Quellen entnehmen können, entweder gar nicht oder nur sehr selten und, soweit wir urteilen können, niemals so dargestellt, dass die Typen zu kanonischer Geltung gelangt wären. Diese Ideale zu vollenden blieb der jüngeren Periode vorbehalten, und zwar deswegen, weil sie nur in durchaus subjectiver Gestaltung vollendet werden konnten, nur dann, wenn die Darstellung des Wesens in seiner ruhenden Allgemeinheit der prägnanten Hervorbildung bewegter Situationen und Momente geopfert wurde. Wenn aber die Sache sich wirklich so verhielt, so wird Jeder einsehn, dass die Entwickelung der Kunst durch den objectiven Idealismus hindurch zu dem Subjectivismus der kommenden Periode die wahrhaft consequente Fortbildung des in der alten Zeit Geleisteten ist. Die alte Zeit arbeitete an der Durchbildung der Form, um diese fähig zu machen zur Trägerin eines grossen idealen Inhalts, aber das Ideale selbst war in ihr noch latent. Wurde nun das Ideale zur thatsächlichen Erscheinung gebracht, so musste dies nothwendig zunächst in der allgemeineren Weise geschehn, wie es durch Phidias und seine Zeitgenossen geschah, mit anderen Worten, um ganz bündig und klar zu reden, auf

die Ausdruckslosigkeit der alten Kunst musste zunächst der Ausdruck der ruhenden Wesenheit folgen. Eine Hervorbildung des subjectiv bewegten Ausdrucks, der erregten, momentanen gemüthlichen Situation unmittelbar nach dem was die alte Kunst schuf, eine Darstellung der πάθη τῆς ψυχῆς vor der Darstellung des ἦθος wäre ein Sprung der Entwickelung, eine Unmöglichkeit und Undenkbarkeit grade so sehr wie die Tragik des Euripides vor derjenigen des Äschylos. Und umgekehrt ist der Subjectivismus der jüngeren Periode die consequente Fortbildung, die naturgemässe Steigerung des idealen Objectivismus der älteren, sowie endlich das Pathetische und Pathologische in der Kunst einer wiederum späteren Epoche die letzte mögliche Fortbildung des Subjectivismus der Kunst der vorhergegangenen Zeit ist. Ist aber der Idealismus der phidiassischen Epoche in der besprochenen Art von einem gemeinsamen Charakter beherrscht, ist er als eine Entwickelungsstufe der Kunst die Consequenz einer vorhergegangenen und die Grundlage einer folgenden Entwickelung, so stellt er in dieser Richtung eine Periode der Kunstgeschichte dar, welche in ihrem Endpunkte grade so gut begrenzt ist wie in ihrem Anfangspunkte.

Der Objectivismus dieser Periode aber offenbart sich eben sowohl in der Kunst der zweiten Richtung, die durch Myron und Polyklet dargestellt wird. Auch bei diesen Künstlern geht das Streben auf die Darstellung des Wesens des menschlichen Körpers in seiner normalsten Offenbarung. Am augenfälligsten liegt diese Tendenz in der Kunst Polyklet's vor uns; aber was wollte denn die Kunst Myron's Anderes, als das animale Leben des thierischen und menschlichen Körpers in seiner vollkommensten Offenbarung darstellen, und was that sie anders, als Typen schaffen, welche, obwohl in gesteigerten Momenten der Bewegung und des Lebens erfasst, Leben und Bewegung in universellster Giltigkeit darstellen?

Der Subjectivismus der jüngeren Zeit in dieser Richtung der Kunst spricht sich einerseits in den Proportionsneuerungen des Euphranor und Lysippos aus, von denen wir näher zu handeln haben werden, und von denen hier nur bemerkt sei, dass ihre Tendenz in dem Worte des Lysippos vorliegt: die älteren Künstler (hier wird wesentlich Polyklet zu verstehn sein) haben die Menschen dargestellt wie sie sind, d. h. in ihrer objectiven Wesenheit, er aber stelle sie dar, wie sie sein sollten, d. h. nach seinem subjectiven Schönheitsgefühl; andererseits offenbart sich dieser Subjectivismus in der fortschreitenden Individualisirung der Form, an der die meisten Künstler theilnehmen, namentlich aber in der Individualisirung der Porträtbildungen, deren Spitze und Entartung in dem Treiben von Lysippos' Bruder Lysistratos liegt, der die Menschen in Gyps abformte und die so gewonnenen Porträts nur retouchirte, welche aber nicht minder deutlich in Lysippos' Porträts Alexander's und in manchen anderen sich ausspricht, von denen wir nähere Kunde haben.

Und so bildet auch in dieser Richtung der Kunst die Periode Myron's und Polyklet's ein Ganzes für sich, eine natürliche Fortentwickelung des Früheren und die Grundlage der Leistungen der folgenden Periode, so dass ich nicht zweifle, dass wir auch in Rücksicht auf diese Seite der Entwickelung der Kunst die so eben dargestellte Zeit als eine wohlbegrenzte, für sich dastehende Epoche zu betrachten berechtigt sind.

Anmerkungen zum dritten Buch.

---

1) [S. 194.] Die wichtigste Litteratur über Phidias' Leben und Werke ist diese: O. Müller, De Phidiae vita et operibus, Gotting. 1827; Preller in der hallischen (Ersch-Gruber'schen) Allg. Encyclopädie, Artikel Phidias, Sect. 3, Bd. 22, S. 165 ff.; Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 157 ff.

2) [S. 195.] Die Richtigkeit dieser aus Cic. Tuscul. 1, 15 entnommenen Thatsache bezweifelt Raoul-Rochette, Questions sur l'histoire de l'art, Paris 1846, S. 22 ff., besonders gestützt auf die Worte Plutarch's Pericl. 13: *ὁ δὲ Φειδίας εἰργάζετο μὲν τῆς θεοῦ τὸ χρυσοῦν ἕδος, καὶ τούτου δημιουργὸς ἐν τῇ στήλῃ εἶναι γέγραπται,* in denen Stele die Basis der Statue sein soll. Schwerlich aber besteht diese Erklärung zu Rechte, denn, so oft auch *στήλη* allein für Grabdenkmal steht, ist mir doch keine entscheidende Stelle bekannt, wo dies Wort anstatt des gewöhnlichen *βάθρον* für Statuenbasis gebraucht wird. Trotzdem gebe ich zu, dass man aus Ciceros Worten nicht mit Nothwendigkeit auf die auch in meinem Text als zweifelhaft bezeichnete Thatsache schliessen muss.

3) [S. 197.] Über die Restauration der Athene Parthenos vergl. meine kunstgeschichtlichen Analekten Nr. 8 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1857.

4) [S. 198.] Die Ansicht, welche Schöll in den von ihm herausgegebenen Archäolog. Mittheilungen aus Griechenland von O. Müller, S. 68 Note, über den Zustand entwickelt, in welchem Pausanias die Statue der Parthenos sah, kann ich nicht theilen, obgleich ich eine Corruptel, deren wahrscheinliche Emendation Schöll selbst angiebt, im Texte des Pausanias anerkenne. Hätte wirklich Pausanias das Bild in so veränderter Weise restaurirt gesehn, wie Schöll annimmt — die Nike verschwunden, die Lanze von der linken Seite entfernt und in die rechte auf dieselbe aufgestützte Hand gegeben — so würde er, der von Lachares' Raube berichtet, dies schwerlich unerwähnt gelassen haben, da ihn hierüber, eben wie über die Geschichte mit Lachares, seine Führer nothwendig unterrichten mussten. Eine solche umwandelnde Restauration ist ein grosses Ding, bei Entfernung der Lanze von ihrem ursprünglichen Platze würde sehr Vieles nicht mehr gepasst und gestimmt haben, und mit der Darstellung eines neuen rechten Arms würde man lange nicht genug gethan haben. Übrigens fragt es sich noch sehr, ob man zu der in Rede stehenden Zeit im Stande war, einen neuen rechten Arm der Parthenos zu modelliren und in Elfenbein auszuführen, abgesehn davon, dass, wie im Text angedeutet, das Geld zu einer Restauration des Goldgewandes in Athen schwerlich disponibel war.

5) [S. 201.] Mit der Restauration des Thrones nach den Worten des Pausanias hat man sich vielfach beschäftigt, ohne jedoch die mancherlei sich dabei erhebenden Fragen und Bedenken so gründlich und sinnreich zu erledigen, wie dies Brunn gethan hat, dessen vortrefflicher Bearbeitung ich in allem Wesentlichen gefolgt bin.

6) [S. 202.] Dies scheint Brunn's Ansicht zu sein, da er S. 171 zur Vergegenwärtigung der Composition auf die Friese von Phigalia und von Budrun verweist. Allein Pausanias' Worte, schon seine Angabe über die Zahl der Figuren, weist fast mit Nothwendigkeit auf Rundbilder hin, welche auf den Querriegeln des Thrones standen, und für solche fällt auch die Analogie der vorn an der entsprechenden Stelle aufgestellten acht Statuen in's Gewicht, welche die acht alten Kampfarten darstellten, und unter denen Pantarkes als *ἀναδούμενος* sich befand.

7) [S. 203.] Eine vollständige und kritisch gesichtete Liste aller Arbeiten des Phidias finden unsere Leser in Brunn's Künstlergeschichte.

8) [S. 203.] Über die Gründe, welche dazu geführt haben mögen, die Kolosse von Monte Cavallo Phidias und Praxiteles beizulegen, stellt Bursian im N. Rhein. Mus. 10, S. 508, eine Ver-

muthung auf, die mir sehr wahrscheinlich dünkt und so ziemlich alle Schwierigkeiten zu heben scheint, welche die Attribuirung gemacht hat. Vor den Propyläen in Athen standen nach Pausanias Angabe (1, 22, 4) *εἰκόνες ἱππέων*, die nicht „Reiterstatuen" d. h. Statuen auf Pferden zu sein brauchen, und deren Aufstellungsort genauer von Ross (Akropolis u. s. w. S. 7) nachgewiesen ist. „Es wäre wohl möglich," sagt Bursian, „dass diese zwei Statuen die Originale zu den berühmten Kolossen von Monte Cavallo in Rom waren, die offenbar nach vortrefflichen griechischen Mustern, welche bestimmt waren, an einem Eingange aufgestellt zu werden (siehe Fogelberg Annali 14, p. 194 ff.), gearbeitet sind: waren die Originale in Athen an einem so hervorragenden Orte aufgestellt, so erklärt sich leicht, wie spätere römische Kunstfreunde sie für Werke der bedeutendsten attischen Künstler halten, und daher den Copien die bekannten Inschriften [Opus Phidiae — Opus Praxitelis] beifügen konnten."

9) [S. 209.] Vergleiche über das Ideal des Zeus die Auseinandersetzungen von Böttiger, Ideen zur Kunstmythogie 2, S. 164 ff.

10) [S. 213.] Vergleiche über Alkamenes Brunn's Künstlergesch. 1, S. 234 ff.

11) [S. 214.] Die leydener Hekate ist abgebildet und nebst anderen Darstellungen der Göttin mit Rücksicht auf Alkamenes' Idealbild besprochen in der Archäol. Zeitung I (1843), Taf. 8, S. 132 ff.; vergl. noch die Erörterungen von Rathgeber Ann. 1840, S. 45 f.

12) [S. 214.] Vergl. meine kunstarchäol. Vorlesungen (Braunschweig 1853) S. 108 f.

13) [S. 215.] Vergl. meine kunstarch. Vorll. S. 144.

14) [S. 215.] Das Ideal des Asklepios wird gewöhnlich auf Phyromachos von Pergamos und dessen vorzügliche Statue in Pergamos zurückgeführt (siehe Müller's Handb. §. 349, 1), allein schon Brunn in der Künstlergesch. 1, S. 443 spricht die Ansicht aus, das Phyromachos den Idealtypus bereits aus früherer Zeit überkommen habe, und in der That scheint mir gar kein Grund vorzuliegen für die Meinung, das Ideal des Asklepios, der zu den von namhaften Meistern am häufigsten dargestellten Gottheiten gehört, habe erst in Pergamos durch Phyromachos seine kanonische Gestalt bekommen.

15) [S. 216.] Siehe Welcker's Aufsatz, Alte Denkmäler 1, S. 165 ff.

16) [S. 218.] Über Agorakritos vergl. Brunn, Künstlergesch. 1, S. 239 ff.

17) [S. 219.] Siehe Welcker, Der epische Cyclus 2, S. 130 f. In dem Fragment Nr. 7 der Kyprien (Welcker a. a. O. S. 513) ist der erste Vers mit Schneidewin Philologus 1849, S. 744 zu lesen: *τοῖς δὲ μετὰ τριτάτην Ἑλένην τρέφε* (statt *τέκε*) *θαῦμα βροτοῖσιν.*

18) [S. 219.] Vergl. Stephani im N. Rhein. Mus. 4, S. 16.

19) [S. 219.] Vergl. auch die Abhandlung von Walz, De Nemesi Graecorum, Tubing. 1852.

20) [S. 219.] Über Kolotes vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 242 f.

21) [S. 220.] Alles etwa wünschenswerthe Detail finden unsere Leser in grosser Vollständigkeit in Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 245 ff.

22) [S. 220.] Über diese Künstler und ihre Werke siehe ausser Brunn a. a. O. Welcker's Alte Denkmäler 1, S. 151 ff.

23) [S. 227.] Ich will nur daran erinnern, dass Welcker diese angebliche Giebelgruppe von Praxiteles wie die anderen uns näher bekannten Werke dieser Art in seinen Alten Denkmälern 1, S. 207 f. ausführlich behandelt und zu reconstruiren sucht, während Andere, z. B. E. Braun, Antike Marmorwerke Dekade 2, Taf. 7, sich Mühe gegeben haben, in erhaltenen Reliefen Gruppen aufzufinden, welche, den Forderungen des Giebelraumes entsprechend, als Nachbildungen der Erfindungen des Praxiteles gelten dürften.

24) [S. 227.] Pausan. 9, 11, 6 muss die betreffende Stelle nach meiner Überzeugung gelesen werden: *Θηβαίοις δὲ τὰ ἐν τοῖς ἀετοῖς Πραξιτέλης ἐποίησε [τὰ μὲν δεῖνα, ἐν δὲ ταῖς καλουμέναις μετόπαις* oder nach 2, 17, 3 (vergl. Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 192) *ὑπὲρ δὲ τοὺς κίονας] τὰ πολλὰ τῶν δώδεκα καλουμένον ἄθλων κ. τ. λ.*

25) [S. 227.] Man denke nur an das sogenannte Theseion in Athen (S. 229), an den Zeustempel in Olympia (Welcker, Rhein. Mus. 1833 1, S. 503 ff.), an den Tempel in Delphi (Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 170 f.).

26) [S. 228.] Das Theseion und der Tempel des Ares in Athen, eine archäologisch-topographische Abhandlung von L. Ross, Halle 1852.

27) [S. 229.] Vergl. Ross, Das Theseion u. s. w. S. 55 f.

28) [S. 229.] Siehe Müller's Handb. §. 118, 2.

29) [S. 235.] Siehe Müller's Handb. §. 118, 2.

30) [S. 240.] So schreibt z. B. ein venetianischer Officier der Expeditionsarmee von den Ruinen: non ho potuto non farmi restare estatico in contemplarla.

31) [S. 240.] Spon schreibt (Voyage u. s. w. 2, p. 84) von diesen Pferden: il semble que l'on voit dans leur air un certain feu et une certaine fierté que leur inspire Minerve, dont ils tirent le char; und Wheler (Journey into Greece, Lond. 1682, S. 361) the sculptor seemes to have outdone himself by giving them more than seeming life: such a vigour is expressed in each posture of their prauming and stamping, natural to generous horses.

32) [S. 240.] Zygomalas in einem Briefe an Martin Crusius, abgedruckt in dessen Turcograecia lib. 7, epist. 10 und in Ross' Archäol. Aufss. 1, S. 225, schreibt: .... *τὸ Πάνθεον* (so!) *οἰκοδομὴν νικῶσαν πάσας οἰκοδομάς· γλυπτῶς ἐκτὸς διὰ πάσης τῆς οἰκοδομῆς ἔχουσαν τὰς ἱστορίας Ἑλλήνων .... καὶ μετὰ τῶν ἄλλων ἐπάνῳ τῆς μεγάλης πύλης ἵππους δύο φρυασσομένους ἀνδρομέαν εἰς σάρκα, τὸ δοκεῖν ἐμψύχους· οὓς, λέγεται, ὅτι ἐξάλευσε Πραξιτέλης* (so!)· *καὶ ἔστιν ἰδεῖν διϊκνουμένην καὶ λίθων τὴν ἀρετήν.*

33) [S. 241.] Siehe Marbles of the british Museum Vol. 7, pl. 17.

34) [S. 241.] Siehe Tübinger Kunstblatt 1824, S. 92, 253 mit einer Abbildung, aber einer wenig getreuen, welche alle Formen in's Liebliche zieht und die in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 1, Nr. 22 wiederholt ist. Vergl. Auch das Bullettino dell' Inst. 1831, S. 68. Einen zweiten Kopf von ungefähr gleicher Grösse auf der kaiserl. Bibliothek in Paris bezieht Lenormant auf die Giebel des Parthenon, was mir jedoch nicht recht glaublich scheinen will, dagegen kann ich nicht bergen, dass sich mir vor dem Kopfe Nr. 243 im Louvre, abgeb. in dem Werke von Bouillon 3, bustes pl. 3, der von noch etwas grösseren Verhältnissen ist, die Vermuthung aufdrängte, auch er stamme von einer der Giebelgruppen des Parthenon.

35) [S. 241.] In den Annali dell' Inst. 4, S. 211.

36) [S. 242.] Die wichtigsten Reconstructionen (von Cockerell, de Quincy u. A.) führt Müller im Handb. §. 118, 2c an. Hinzuzufügen ist hauptsächlich noch die von W. Watkiss Lloyd im 11 Stücke des Classical Museum versuchte, von Welcker in den Alten Denkmälern scharf bekämpfte Restauration.

37) [S. 244.] Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 102 und sonst nennt mit Anderen diese Figur Nike nach einem an sich glücklichen Gedanken; da sie aber nicht geflügelt ist, und, soweit man nach der Zeichnung Carreys urteilen kann, ohne die Composition zu verwirren auch nicht geflügelt sein konnte, so müsste diese Nike die apteros sein. Diese aber ist nicht allein, wie Welcker sagt, „von Athene unzertrennlich", sondern sie ist Athene selbst, *Νίκη Ἀθηνᾶ* (siehe Preller, Griech. Mythol. 1, S. 142) und die bei Pausanias gebrauchte Bezeichnung *Ἄπτερος Νίκη* ist Nichts als ein später Missbrauch, vergl. Bursian, N. Rh. Mus. 10, S. 509.

38) [S. S. 244.] Bezeugt schon von Stephani im N. Rhein. Mus. 4, S. 8, bestritten von Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 119 Note („der nie dagewesen ist"), jetzt abgebildet in des Grafen de Laborde Werke Le Parthénon, Taf. 6, Nr. 5.

39) [S. 244.] Welcker nennt a. a. O. S. 104 diese Figur Dione, worin ich nicht beistimmen kann, da Dione schwerlich jemals in der Gefolgschaft Poseidon's erscheinen kann und da, was noch mehr ist, ihre Erscheinung hier einen Widerspruch gegen die befolgte Version des Mythus von der Geburt Aphrodites aus dem Meere, nach welcher allein sie hier anwesend sein kann, enthalten würde, denn die dionäische Aphrodite ist ganz bestimmt nicht die meergeborene. Beiläufig will ich bemerken, dass ich die Erzählung von der Meergeburt Aphrodites, die Phidias am Fussgestell seines Zeus darstellte, als speciell attisch glaube nachweisen zu können, wozu freilich hier nicht der Ort ist.

40) [S. 244.] Welcker nennt a. a. O. S. 106 diese Figur Peitho, und zwar geleitet durch die Analogie des Reliefs an der Basis des olymp. Zeus, welches die meergeborene Aphrodite von Eros und Peitho begrüsst, zeigte. Aber diese Darstellung ist mit der hier in Rede stehenden nur scheinbar analog und es ist ein grosser Unterschied, ob Aphrodite als die Hauptperson einer Handlung und Composition oder als nicht handelnde Nebenfigur, wie hier, erscheint; und, so passend Phidias die neugeborene Göttin dort in erster Linie von den Wesen empfangen und begrüsst werden lässt, durch welche ihre Herrlichkeit auf Erden offenbar werden sollte (ähnlich wie dies in der, wie ich glaube

attisch interpolirten Stelle der hesiodischen Theogonie Vs. 201 f. geschieht), so wenig kann ich anerkennen, dass in dem Umstande, dass Aphrodite und Peitho nach Pausanias 1, 22, 3 in Athen in gemeinsamem Heiligthume verehrt wurden, eine hinreichende Begründung für die Ansicht liege, Aphrodite sei auch hier im Parthenongiebel von Peitho begleitet, wo sie doch selbst nur in Poseidon's Gefolgschaft erscheint und durch eine eigene Begleitung mehr als billig hervorgehoben werden würde.

41) [S. 244.] Welcker nennt a. a. O. S. 108 f. und sonst diese Figur Theseus, in welchem er die einzige Person erkennt, die dem von ihm Herakles genannten, von mir für Kekrops gehaltenen (s. Note 42) Manne im anderen Flügel des Giebels würdig entsprechen würde. So wenig wie ich die Bezeichnung Herakles für gerechtfertigt halte, kann ich diejenige dieses Jünglings als Theseus annehmen, um so weniger, je bestimmter ich glaube, dass wir in dem von Welcker für Kekrops gehaltenen Jüngling im Ostgiebel (s. Seite 247 f.) einen echten Theseus von ganz anders heroischen Körperformen besitzen, als diejenigen dieses weichfleischigen Wesens sind (siehe die schöne Abbildung in Laborde's Parthénon Taf. 6, Nr. 3). Da Welcker das Fragment selbst in Athen sah (s. Alte Denkmäler 1, S. 117, Note 36 ***), ich aber nur die Zeichnung kenne, so muss ich mich allerdings bescheiden, über die Formen dieses Körpers weniger sicher urteilen zu können, was aber die Stellung anlangt die ein mühsames Erheben sehr deutlich ausdrückt, so weiss ich nicht, ob Welcker dieselbe (S. 109) mit Recht als für einen Flussgott unpassend anficht. Ferner dürfte die Gruppirung mit der liegenden Eckfigur, die Welcker (S. 109) als Kallirrhoë anerkennt, und der der Jüngling zugewandt ist, der Nomenclatur Theseus nicht unerhebliche Schwierigkeiten entgegenstellen, während es sich andererseits fragt, ob man in der Nymphe einer Quelle wie Kallirrhoë, die kein selbständig fliessendes Gewässer hatte, ein genügendes Pendant zu dem Flussgott im anderen Winkel des Giebels anerkennen wird. So wie Alpheios und Kladeos die Altis, nehmen Kephisos und Ilissos Athen zwischen sich, und so wie jene Flüsse die Ecken des östlichen Giebelfeldes in Olympia füllten, mögen wir hier die beiden attischen annehmen.

42) [S. 244.] Welcker nennt a. a. O. S. 107 f. diese Gruppe Herakles und Hebe. Dagegen muss ich bemerken, dass, trotz Welcker's Meinung, weder der in höherem Alter mit weich fliessendem langem Barte und mildem Ausdruck gebildete Kopf des Mannes (der in Dodwell's Besitz überging Welcker a. a. O. S. 108 Note), wie ihn Stuart Ant. of Ath. 2, 1, pl. 9 mittheilt, noch dessen Körper, welchen ich in einem Gypsabguss im britischen Museum genau zu betrachten Gelegenheit hatte, auch nur im entferntesten dem Typus irgend eines Herakles der antiken Kunst entspricht; ferner aber, das Herakles' und Hebes Liebe, mag sie sonst auch noch so interessant und ein für die bildende Kunst so günstiger Gegenstand sein, wie sie will, mit der hier dargestellten Handlung Nichts gemein hat, ja in derselben, meinem Gefühle nach, wenig passend angebracht wäre, um so weniger passend, je mehr das Paar nach Welcker's Ansicht (a. a. O. S. 143) „mit sich selbst beschäftigt ist". Ob es wohl Herakles' Wesen entspricht, in einem Momente, wie der hier dargestellte, wo seine Schutzgöttin in dem entscheidenden Wettstreitt mit Poseidon begriffen ist, abseit mit seiner schönen Hebe schön zu thun?

43) [S. 246.] Vergl. für die in London befindlichen Figuren und Fragmente die schöne Publication in den Ancient Marbles of the british Museum vol. 6.

44) [S. 246.] Ähnliches empfand den Werken des Phidias gegenüber schon Cicero, der Brut. 64 schreibt: Hortensii ingenium ut Phidiae signum simul adspectum et probatum est.

45) [S. 248.] Siehe meine kunstarchäol. Vorll. S. 58 ff., wo auch die übrigen dieser Statue gegebenen Nomenclaturen angeführt sind.

46) [S. 248.] Bröndstedt nahm eine Lanze an, welche halbliegend das rechte Bein gestützt habe, an dessen Wade eine Bruchstelle die frühere Berührung durch einen fremden Gegenstand beweisen soll. Ich habe diese Bruchstelle am Original nicht gefunden, erinnere auch noch daran, dass die fragliche Lanze höchst wahrscheinlich wie die übrigen Attribute von Metall gewesen sein müsste, folglich gar keine Bruchstelle im Marmor hat erzeugen können.

47) [S. 249.] Welcker nennt a. a. O. S. 84 diese Figur Oreithyia; so ausführlich er aber auch diese Benennung begründet haben mag, muss sie, so viel ich verstehe, gegen die Bemerkung fallen, dass hier, Nike entsprechend, eine olympische, vom Olymp, welcher der Schauplatz der Athenegeburt ist, auf die Erde, nach Attika (allerdings nicht an die Enden der Erde) eilende Botin gefordert ist, und das ist natürlicherweise Iris, das kann Oreithyia gar nicht sein. Welcker nennt den

Gedanken von der Botschaft der Iris etwas weit hergeholt; ich weiss nicht, ob der Andere näher liegt, „die Bewegung der Oreithyia und das Spiel des Windhauchs in ihren Gewändern drücke vermuthlich nicht den Moment aus, sondern symbolisch die Natur der Person überhaupt.“

48) [S. 250.] Ich kann es nicht unerwähnt lassen, dass bei der neuen und im Ganzen so vortrefflichen Aufstellung der Giebelgruppen in einem eigenen Saale vor dem früher einzigen Elgin Saloon im britischen Museum die Gestalt der Nike leider unrichtig aufgestellt ist, indem man sie nämlich dem Beschauer ganz zugewandt hat, so wie sie die Zeichnung in den Marbles of the brit. Mus. Vol. 6, pl. 9 zeigt. Sie eilt also aus dem Giebel heraus, anstatt, in's Profil gestellt, zu den drei Göttinnen in Beziehung zu treten, denen doch ohne jeglichen Zweifel ihre Botschaft gilt.

49) [S. 251.] Die hier befolgte Benennung der drei verbundenen Göttinnen ist für die ganze Auffassung derselben so wichtig, dass ich noch einmal ausdrücklich auf die schöne Begründung derselben durch Welcker a. a. O. S. 77 f. verweisen muss. Die gangbare Nomenclatur bezeichnet diese drei Gestalten als Moiren; dass dies nicht sein können, geht, abgesehn von allen übrigen Gründen, die sehr bestimmt dagegen sprechen, daraus hervor, dass die Moiren ihrem Wesen und Begriff nach bei dem Geburtsact anwesend sein mussten, aber nicht von der erfolgten Geburt erst Botschaft erhalten können, wie hier dargestellt ist.

50) [S. 251.] Siehe Beulé, L'Acropole d'Athènes 2, S. 80.

51) [S. 253.] Zu dieser Gruppe gehört ein Fragment (abgeb. in den Marbles of the brit. Mus. pl. 8, bei Welcker a. a. O. Taf. 3), welches Viel von sich hat reden machen. Gewöhnlich betrachtete man es als das Fragment einer Schlange, die man bald hier bald dort unterzubringen suchte; bei Welcker a. a. O. S. 104 gilt es als ein Stück von den Hippokampen des Wagens der Amphitrite. Die Thatsache, das dies Fragment zu der hier besprochenen Gruppe gehört, hat Watkiss Lloyd in der Note 36 genannten Abhandlung p. 428 (s. bei Welcker a. a. O. S. 143 f.) zuerst behauptet, freilich ist sie von Welcker lebhaft bezweifelt, ich kann dieselbe aber vollkommen bestätigen. Von der Gruppe ist, wie schon erwähnt, jetzt ein Abguss in London, an eine Bruchfläche unter der aufgestützten linken Hand des Mannes passt aber das Fragment mit seiner Bruchfläche so genau, dass zwischen beiden Stücken, die jetzt zusammen liegen, kaum ein Splitter fehlt (and the application of the surfaces exhibited such exact correspondences of outline and dimensions as to satisfy me that I had effected a genuine restoration. Lloyd). Nur freilich trete ich wiederum durchaus auf Welcker's Seite in der Opposition, die er gegen die wunderlichen Schlussfolgerungen erhebt, welche Lloyd aus dieser Thatsache zieht. Jeder Gedanke an eine Schlange oder dergleichen ist bei diesem Fragmente durchaus aufzugeben, dasselbe gehört, wie schon erwähnt, zu dem breiten halbrunden, polsterartigen Gegenstande links neben dem Manne, den man schon bei Carrey und wieder in der Zeichnung Stuart's erkennt. Dieser Gegenstand mag eine gewandbedeckte Erderhöhung oder was immer sonst sein, hat aber in seiner Ganzheit betrachtet nicht die entfernteste Ähnlichkeit mit einer Schlange.

52) [S. 253.] Das in Rede stehende Fragment (abgeb. Marbles of the brit. Mus. a. a. O. pl. 18) wird gewöhnlich der Amphitrite, der Lenkerin von Poseidon's Gespann beigelegt, allein es stimmt in dem Grade der Entblössung des Schenkels und in der Anordnung des Gewandes weniger genau mit der Amphitrite als mit der von mir Pandrosos genannten Figur der Carrey'schen Zeichnung.

53) [S. 257.] Siehe z. B. Leake, Topographie von Athen, deutsch von Baiter und Sauppe, S. 242 und S. 400 f., Müller's Handb. §. 118.

54) [S. 257.] Ross, Das Theseion u. s. w. S. 7.

55) [S. 259.] Die in London befindlichen Platten sind im Ganzen sehr vorzüglich abgebildet und eben so eindringlich besprochen in dem 7. Bande der Marbles of the brit. Museum.

56) [S. 261.] Abgebildet in Bröndstedt's Reisen und Untersuchungen in Griechenland 2, Taf. 47—51.

57) [S. 264.] Ersteres thut Petersen in seiner Abhandlung: Über die Feste der Pallas Athene in Athen und den Fries des Parthenon, Hamb. 1855, Letzteres Bötticher in dem Aufsatze: Über den Parthenon zu Athen und den Zeustempel zu Olympia je nach Zweck und Bedeutung, in der Zeitschrift für Bauwesen, redigirt von Erbkam 1852, S. 194—210, 498—520, und 1853, S. 35—44, 127—142 und 269—283.

58) [S. 264.] Vergl. meine kunstgeschichtlichen Analekten Nr. 5 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1857.

59) [S. 265.] Ich habe geglaubt, die Proben des Parthenonfrieses mit denjenigen Ergänzungen der vielfach beschädigten Figuren zeichnen lassen zu müssen, welche keinem oder wenigstens unerheblichem Zweifel unterliegen, um meinen Lesern den wundervollen Gesammteindruck nicht durch fehlende Arme, Beine und Köpfe zu verkümmern. Natürlich aber habe ich keinerlei auf Conjectur beruhende Attribute hinzufügen lassen.

60) [S. 266.] Die hier befolgte Deutung der sehr verschieden erklärten Götter im Parthenonfriese ist die von Welcker in der Archäol. Zeitung von 1852 Nr. 44 aufgestellte und daselbst 1854 Nr. 71 mit Glanz gegen lautgewordene Zweifel vertheidigte.

61) [S. 279.] Siehe Bergk in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1845, S. 987 f., Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 249 f.

62) [S. 282.] Antiquités helléniques 1, S. 73.

63) [S. 282.] Siehe Bursian im N. Rhein. Mus. 10, S. 511.

64) [S. 283.] Vergl. Leake, Topographie von Athen, Anhang 15, S. 392, der Übers. von Baiter und Sauppe, Ross in dem Werke: Der Tempel der Nike apteros von Ross, Schaubert und Hansen S. 13, Gerhard in den Annalen des Instituts für arch. Corr. 13, S. 61 ff., Jahn in der Jenaer Litt.-Ztg. 1843, S. 1166, Lenormant bei Beulé, L'Acropole etc. 2, S. 238 f. Note 2 und Beulé das. S. 240 f.

65) [S. 283.] Siehe meine kunstgeschichtlichen Analekten Nr. 6 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1857.

66) [S. 286.] Vergl. Bursian im N. Rhein. Museum 10, S. 512.

67) [S. 287.] Ross a. a. O. S. 18, Beulé L'Acropole etc. 1, S. 260 f. Am weitesten, und ohne Frage zu weit, geht in der Annahme einer verschiedenen Entstehungszeit des Frieses und des Balustradenreliefs Bötticher in seiner Tektonik der Hellenen, Buch 4, S. 38, Note 13, welcher die Balustradenreliefe für Theile der Weihgeschenke hält, die Attalos von Pergamos nach Pausan. 1, 25, 2 auf der Akropolis aufstelle. Zu dieser Annahme dürfte aber um so weniger Grund sein, je wahrscheinlicher es ist, dass Attalos' Weihgeschenke in Statuengruppen bestanden (siehe Gerhard, Auserlesene Vasenbilder 1, S. 21 f. Note 7).

68) [S. 289.] Vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 258.

69) [S. 289.] Wir dürfen dies mit Sicherheit daraus schliessen, dass Pausanias 5, 22, 2 angiebt, die Inschrift an dem Weihgeschenken der Apolloniaten in Olympia sei in alterthümlichen Buchstaben (*γράμμασιν ἀρχαίοις*) geschrieben gewesen, was wir bei einem attischen Künstler unzweifelhaft auf das voreukleidische Alphabet beziehn dürfen.

70) [S. 289.] Siehe Welcker's Epischen Cyclus 1, S. 212 ff. und 2, S. 169 ff.

71) [S. 290.] Siehe meine Gallerie heroischer Bildwerke 1, S. 415 ff. mit Tafel 22.

72) [S. 290.] Dass die beiden Anführungen des Plinius (34, 79): „puerum sufflantem languidos ignes" und „puerum suffitorem" fast gewiss auf ein und dasselbe Werk sich beziehn, hat Brunn a. a. O. S. 259 erwiesen; wenn derselbe jedoch auch den von Pausanias 1, 23, 8 bezeugten Knaben mit dem *περιῤῥαντήριον* mit der bei Plinius angeführten Statue identificiren will, so kann ich ihm nicht beistimmen; allerdings bedeutet suffitio Wasserbesprengung und Räucherung, aber das *περιῤῥαντήριον* hat mit Feuer einmal für allemal Nichts zu thun, ein Knabe, der ein Weihwasserbecken hielt, konnte nicht zugleich sufflare languidos ignes. Mögen wir deshalb den puerum suffitorem nach dem doppelten Sinne von suffitio mit dem puer sufflans languidos ignes oder mit dem bei Pausanias erwähnten Knaben identificiren, dieser sufflans languidos ignes und der, von dem Pausanias redet, müssen unbedingt als verschieden betrachtet werden.

73) [S. 291.] Bötticher, Tektonik der Hellenen, Buch 4, S. 61, Note 26, nimmt an, dass das Weihwasserbecken, welches der Knabe des Lykios hielt, wirklichem Gebrauche gedient habe, dass folglich das ganze Werk, wie einige verwandte Kunstwerke, die B. anführt, im höheren Sinne ein heiliges Geräth gewesen sei, wodurch natürlich an der Bedeutung und dem Werthe der Composition Nichts geändert wird.

74) [S. 291] Nach einer Emendation der betreffenden Stelle des Plinius (34, 79) von Urlichs in der Arch. Zeitung v. 1856, S. 256, ist auch der Pankratiast Autolykos propter quem Xenophon symposion scripsit, welchen man nach der bisherigen Lesung der Stelle als ein Werk des Leochares

betrachten musste, von Lykios, was, wie auch Urlichs bemerkt, allein mit der Zeitrechnung stimmt, die bei der früheren Annahme die grössten Schwierigkeiten gemacht hat; vergl. Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 387.

75) [S. 291.] Siehe Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 265 f.

76) [S. 292.] Archäologische Aufsätze 1, S. 192. Die künstliche Annahme von Bergk (Zeitschrift f. d. Alterth.-Wiss. 1845, S. 969, wird schwerlich Jemandem hinreichend erscheinen, um Plinius' Angaben wahrscheinlich zu machen.

77) [S. 292.] Siehe Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 260 f.

78) [S. 293.] Über diese, sowie die vermutheten Nachbildungen der anderen in dem Künstlerwettstreit, an dem auch Kresilas Theil nahm, verfertigten Amazonenstatuen von Phidias, Polyklet und Phradmon vergl. den vortrefflichen Aufsatz von O. Jahn in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1850, S. 32 ff.

79) [S. 294.] In meinen kunstarchäolog. Vorlesungen S. 137.

80) [S. 295.] Siehe Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 267.

81) [S. 296.] Unter diesen Namen ist weitaus der berühmteste der des grossen Philosophen Sokrates, von dem man angab, er sei in seiner Jugend Bildhauer gewesen; obgleich wir dieses nicht direct in Abrede stellen können, muss doch erinnert werden, dass man, wie Bursian im N. Rhein. Mus. 10, S. 514 f. darthut, eine von Plinius 36, 32 sehr gelobte Gruppe der bekleideten Chariten und einen Hermes propyläos mit nur sehr zweifelhaftem Rechte als Werke des Philosophen Sokrates betrachtet.

82) [S. 297.] Siehe Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 251 ff.

83) [S. 299.] Siehe Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 255 ff.

84) [S. 299.] Siehe Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 272 f. und 2, S. 54.

85) [S. 301.] Siehe Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 210 ff.

86) [S. 302.] Dass dieser und nicht der von Anakreon erwähnte Weichling bei Plinius gemeint sei, scheint mir keinen Augenblick zweifelhaft, da der Letztere ein der polykletischen Kunst schnurstracks widersprechender Gegenstand ist; vergl. auch Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 227 f.

87) [S. 303.] In dem Note 78 angeführten Aufsatze.

88) [S. 304.] Die Zurückführung des kanonischen Ideals des Hermes auf Polyklet wegen der in Lysimachia aufgestellten Statue findet sich zuerst in Heynes Aufsatz: De auctoribus formarum quibus Dii veterum Graecorum effict sunt p. 23; es wiederholt sie Böttiger in seinen Andeutungen zu 24 Vorlesungen etc., S. 116 f. Nachdem die aus vielen Gründen ungleich wahrscheinlichere Ansicht, dass das Hermesideal der jüngeren attischen Schule verdankt werde, sich bei Müller im Handb. §. 380, 2 findet, taucht die alte Ansicht wiederum in Feuerbach's Geschichte der griech. Plastik 2, S. 61 auf, ohne jedoch irgendwie begründet zu werden, und ebenso betet sie ein schon etliche Male erwähnter Scribent des neuesten Datums nach.

89) [S. 304.] Siehe: Die Ausgrabungen am Tempel der Here unweit Argos, ein Brief von Prof. A. Rizo Rangabé in Athen an Prof. L. Ross in Halle, Halle 1855.

90) [S. 305.] Diese Bedeutung der Granate, die man sich als Symbol der Fruchtbarkeit zu deuten gewöhnt hatte, ist neuerdings überzeugend nachgewiesen und festgesetzt durch Bötticher in der archäol. Zeitung von 1856, S. 169 ff.

91) [S. 305.] Kunstgeschichtliche Analekten Nr. 2 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1856.

92) [S. 306.] Siehe meinen Note 91 angeführten Aufsatz. Das im höchsten Grade interessante und bedeutende, mir aus Abgüssen bekannte Kunstwerk, ist leider bisher nur im höchsten Grade ungenügend abgebildet im Museo borbonico Vol. 5, Tav. 9, 2, doch ist Aussicht auf eine neue Abbildung in den Monumenten des archäolog. Instituts vorhanden.

93) [S. 308.] Es ist das freilich eine streitige Sache, und der Wortlaut der Stelle bei Plinius 34, 55: Polyclitus diadumenon fecit ... idem et doryphorum viriliter puerum; fecit et quem canona vocant artifices (nach der von Thiersch Epochen S. 357 vorgeschlagenen und von Brunn, Künstlergeschichte 1, 215, befolgten Interpunction) scheint für die Nichtidentität des Doryphoros und des Kanon zu entscheiden. Allein für die Identität scheinen doch mehre andere Stellen alter Schriftsteller zu sprechen, siehe Jahn im N. Rhein. Mus. 9, S. 317, die schwerer wie[illegible] eine vielleicht corrupte (quem et zu lesende) Stelle des Plinius.

94) [S. 314.] So ist nach Jahn's Darlegung im N. Rhein. Mus. a. a. O. S. 315 f. der Sinn der Worte Plin. 34, 55: solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere indicatur, zu fassen.

95) [S. 316.] Paene ad unum exemplum haben freilich nur die geringeren Handschriften, der Cod. Bamb. lässt unum weg, wonach der Sinn der Worte wäre, Polyklet's Statuen seien der Natur gemäss, ohne Idealität gewesen. Obwohl ich aber zugestehe, dass ein solches Urtheil selbst demjenigen Quintilian's gegenüber im Munde eines Kunstkenners möglich ist, der auf dem Standpunkte der lysippischen Anschauungen steht, so bleibt doch zu bedenken, dass die Auslassung eines Worts wie dies unum sich leichter erklärt, als dessen Zufügung, und dass eine Lesart sich mehr empfiehlt, welche den erwähnten Widerspruch zwischen Varro und Quintilian vermeidet. Auch glaube ich, dass das ad unum exemplum sich mit dem vorhergehenden quadrata ea esse ait Varro besser verträgt als das ad exemplum.

96) [S. 320.] Einigermassen in der Art, wie ich das Motiv dieser Statue darzustellen versuche, fasst dasselbe auch Jahn in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1850. S. 51.

97) [S. 320.] Über die der Gestaltung des Zeus philios zum Grunde liegende mythologische Idee vergl. Preller in der Arch. Zeitung von 1845, S. 105.

98) [S. 321.] Vergl. Bullettino dell' Instituto 1846, S. 53, wo übrigens die Zurückführbarkeit des in Rede stehenden Typus nur in durchaus zweifelnder Weise angenommen wird.

99) [S. 321.] Vergl. O. Müller, Äschylos' Eumeniden griech. u. deutsch, S. 139 f., Preller, Demeter und Persephone, S. 246 f., Gerhard, Griech. Mythol. 1, §. 199, 11; §. 200, 10.

100) [S. 323.] In dieser Stellung erscheinen sie in Brunn's Künstlergeschichte in dem Abschnitt 1, S. 275 ff.

101) [S. 323.] Siehe: die Ausgrabungen beim Tempel der Here unweit Argos S. 18 f.

102) [S. 326.] Über das Datum vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 283 f. und eine Abhandlung von Rathgeber in der Arch. Zeitung von 1856, S. 244 ff.

103) [S. 326.] Rathgeber's Anordnung a. a. O. S. 250 ist bares Phantasiegebilde ohne einen Schatten von Gewähr. Wozu dergleichen Spielereien?

104) [S. 326.] Rathgeber a. a. O. nennt Pausanias und Samolas Dädalos' von Sikyon Schüler; ich kenne kein Zeugniss für diese Behauptung.

105) [S. 326.] Drei bedeutende Künstler, Hypatodoros und Aristogeiton von Theben und Damophon von Messene, welche Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 293 ff. und S. 287 ff., als in diese Periode gehörend, behandelt, fallen chronologisch der folgenden zu, und da dieselben mit den Schulen dieser Zeit in keinem sichtbaren oder verbürgten Zusammenhang stehn, wie der jüngere Polyklet oder wie Antiphanes mit der Schule Polyklet's, so haben wir weder Recht noch Veranlassung sie zu dieser Periode zu ziehn. Stellt sich in ihren Werken das Grundprincip der Periode dar, von der wir jetzt handeln, so ist dies Conserviren des Geistes einer älteren Entwickelung in einer im Übrigen andere Bahnen betretenden jüngeren Zeit eine Thatsache, deren ganze Bedeutsamkeit wir sorgfältig zu wahren haben, anstatt dieselbe durch eine Behandlung wie die Brunn's zu verwischen.

106) [S. 326.] Siehe Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 289

107) [S. 327.] Vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 286.

108) [S. 328.] Abgebildet sind die Fragmente dieser Reliefe vollständig im 1. Bande des grossen Werkes der Expédition scientifique de la Morée pl. 74—78, vergl. auch Clarac, Musée de sculptures vol. 2, pl. 195 B, und für die wichtigsten Stücke Müller's Denkmäler d. a. Kunst 1, Taf. 30. Die eindringlichste Besprechung dieser kostbaren Reste ist von Welcker im Rhein. Mus. 1833, S. 503 ff. und hinter seinem Katalog des Gypsmuseums in Bonn, 2. Ausg., S. 151 ff.

109) [S. 328.] In unserem Texte des Pausanias sind nur 11 Gegenstände angegeben, was jedoch, wie Welcker bemerkt, entweder auf Flüchtigkeit des Schriftstellers oder auf einer Zerstörung seines Textes beruht.

110) [S. 328.] Ausser anderen von Welcker a. a. O. hiefür geltend gemachten Gründen spricht, [illegible] mir scheint, entscheidend dafür [illegible] Zal 12 = 2 × 6, denn der Tempel war hexastylos peri[illegible], hatte also im äusseren [illegible] n den Schmalseiten je zehn Metopen, zwischen den [illegible] des Pronaos dagegen je [illegible]

111) [S. 331.] Dies [illegible] in der Hallischen Litteraturzeitung v. 1835, S. 233, [illegible] ch erklärt sich auch [illegible]

112) [S. 332.] Über den Tempel von Phigalia vergl. besonders E. Curtius: Peloponnesos 1, S. 317 ff.

113) [S. 332.] Die Anordnung der Platten nach ihrem ursprünglichen Local am Tempel ist diese: Schmalseite über dem Eingange Nr. 1 — 3, Langseite links vom Eintretenden Nr. 4 — 11, Schmalseite gegenüber dem Eingange Nr. 12—14, und Langseite rechts Nr. 15 – 23. Dabei gehören der Amazonomachie die Platten Nr. 1—12, die Götter füllen Nr. 13 und die Kentauromachie nimmt die Platten 14 – 23 ein.

114) [S. 334.] In Stackelberg's Werke sind diese beiden Platten in umgekehrter Ordnung gegeben, d. h. die bei mir spätere Platte (Fig. 61, 8) als die frühere vor derjenigen, die bei mir mit 7 bezeichnet ist (Fig. 62). Bei dieser Anordnung aber verstehe ich das Motiv der Bewegung der letzten Amazone auf der bei mir mit 8 bezeichneten Platte gar nicht, während dieselbe bei meiner Anordnung aus der Abwehr gegen den siegreichen Griechen der 9. Platte auf genügende Weise begründet ist.

115) [S. 338.] Dass Stackelberg a. a. O. S. 91 diese Fehler nebst dem ganzen Streben nach malerischem Effect bewundert, setzt mich bei einem so geschmackvollen Kenner allerdings in Erstaunen, ohne mich jedoch an der Begründetheit meines Tadels im geringsten irre zu machen.

116) [S. 339.] Curtius, Peloponnesos 1, S. 330: „und wenn sich das Material, das Stackelberg für parisch hielt, als pentelischer Stein erweisen sollte, so würde man mit grosser Wahrscheinlichkeit daraus schliessen, dass die Reliefs selbst fertig aus den attischen Künstlerwerkstätten hieher gebracht sind.“ Warum? der pentelische Stein war durch Phidias und die Seinen als architektonisches Sculpturmaterial in Schwang gekommen, die attischen Brüche waren in schwunghaftem Betrieb, warum sollten sich die Phigalier, die daheim keinen Marmor hatten, nach dem entfernteren Paros wenden? So hat z. B. auch Damophon von Messene in attischem Marmor wie in parischem gearbeitet, s. Brunn, Künstlergesch. 1, S. 287 ff., 302. Aus dem Material folgt also für den Ort, wo die Reliefe gearbeitet wurden, an sich gewiss Nichts.

Verzeichniss der wichtigeren Druckfehler.

Seite 6 Zeile 17 v. o. lies: mit dem Früheren statt mit den früheren
„ 13 „ 8 v. u. „ hochalterthümlicher statt hochalterthümlichen
„ 24 „ 13 v. o. „ Fig. 50 a. b. statt Fig. 33 a. b.
„ 27 „ 15 v. o. „ Fig. 12, Fig. 8, Fig. 27 statt Fig. 12, Fig. 9, Fig. 25.
„ 37 „ 17 v. o. „ dann statt denn
„ 39 „ 11 v. u. „ Bilde statt Blicke
„ 108 „ 9 v. u. „ Onatas statt Onatos
„ 129 „ 11 v. u. „ Linnenstoff statt Wollenstoff
„ 244 „ 12 v. o. „ bleiben statt blieben
„ 249 „ 3 u. 4 v. u. lies: Gewandbausch oder Bogen statt Gewandhansch Bogen
„ 299 „ 20 v. u. lies: finden 84) statt finden
„ 313 „ 14 v. o. „ und statt um

In der Fig. 19. ist der Name des Agamemnon aus Versehn mit *O* anstatt mit *Ω* geschrieben.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

GESCHICHTE

DER

GRIECHISCHEN PLASTIK

FÜR

KÜNSTLER UND KUNSTFREUNDE

VON

J. OVERBECK.

ZWEITER BAND.

MIT ILLUSTRATIONEN GEZEICHNET VON H. STRELLER, GESCHNITTEN VON J. G. FLEGEL.



LEIPZIG.
VERLAG DER J. C. HINRICHS'SCHEN BUCHHANDLUNG.
1858.

INHALTSÜBERSICHT.

Verzeichniss der Holzschnitte.

VIERTES BUCH.

DIE ZWEITE BLÜTHEZEIT DER KUNST.

EINLEITUNG.

Der peloponnesische Krieg, der grösste, welchen Griechenland bis dahin erlebt hatte, mit dem höchsten Aufwande der Mittel und Kräfte aller Betheiligten und mit wechselndem Glück der beiden feindlichen Parteien, in welche er Hellas zerspaltete, durch dreissig Jahre geführt, um mit Athens Unterliegen gegen Sparta zu endigen, hat das griechische Volk in seinem innersten Wesen erschüttert und erscheint theils durch die Wechselfälle seines Verlaufs, theils durch seinen endlichen Ausgang und durch dessen nähere und entferntere Folgen in der Politik wie in der Litteratur, im geistigen wie im sittlichen Leben als einer der bedeutungsvollsten und merkwürdigsten Abschnitte im Leben der griechischen Nation; er schliesst eine ältere Periode der nationalen Grösse, Blüthe und Kraft und eröffnet eine jüngere Zeit, welche die Keime des Verfalls im Schoosse trug, und im Anfange langsam, dann immer schneller dem Untergange der nationalen Selbständigkeit entgegen ging. Dies ist nun freilich nicht so zu verstehn, als ob die jetzt zu betrachtende Periode zwischen dem peloponnesischen Kriege und der Unterwerfung der griechischen Republiken unter das makedonische Königthum eine im Vergleiche mit der vorhergegangenen schlechthin gesunkene, als ob sie eine entartete, beklagenswerthe und unerfreuliche gewesen wäre; das ist, so vielfach es in Hinsicht auf die eine oder die andere Culturentwickelung behauptet worden, so wenig der Fall, dass man vielmehr sagen muss, diese neue Zeit hat, indem sie die Schranken der alten Nationalgrundsätze durchbrach, den Gesichtskreis des hellenischen Volkes mannigfach erweitert, hat, indem sie das Band der alten Sitte und der alten Denkweise lockerte, zugleich vielfache Kräfte entfesselt, für deren Bewegung in der alten Zeit kein Raum war, hat eine Menge neuer Keime spriessen und sich zu glänzenden Blüthen entfalten lassen, die in dem härteren Boden der vergangenen Perioden unentwickelt schliefen.

Die neue Zeit ist keine Zeit des Verfalls, sondern eine Zeit der Entwickelung. Aber freilich war diese Entwickelung nur auf einem gefahrvollen Wege möglich. Die alte Zeit hatte den Menschen wesentlich als Bürger, als Glied des Staates, als Theil des Ganzen aufgefasst, sie hatte ihm in diesem Ganzen seine Stelle angewiesen, von der aus er, der Gesammtheit untergeordnet, für die Gesammtheit wirkte, sie hatte durch Erziehung der Jugend, durch Entwickelung des Begriffs der Mannespflicht und der Bürgertugend sorgfältig im Menschen die Kräfte gepflegt, die zur Förderung

des Ganzen dienten, aber sie hatte diesen Kräften eine eben so entschiedene Grenze der Entwickelung vorgezeichnet und mit ängstlicher Eifersucht darüber gewacht, dass auch das Genie diese Grenze nicht durchbräche. Die neue Zeit befreite das Individuum im Menschen, und während die griechische Nation als Nation eine grössere und glorreichere Zeit nicht gehabt hat noch haben konnte, als diejenige der Persersiege, entfaltete der griechische Mensch als Mensch erst in der Periode in und nach dem peloponnesischen Kriege die ganze Fülle der wunderbar reichen Anlagen des Geistes, mit denen die gütige Natur ihn so verschwenderisch ausgestattet hat. „Die Norm jeder wirksamen Production, sagt Bernhardy (Gr. L. G. 1, 326), ruhte fortan im Interesse und in der Subjectivität, wogegen die strenge gemessene Form zurücktrat;" wohl ist es daher so wahr wie begreiflich, dass in allen Angelegenheiten, in denen eben nur diese strenge gemessene Form Grosses zu leisten vermag, die neue Zeit hinter der vergangenen Epoche zurücksteht, wohl ist es erklärlich, dass Männer, welche mit ihrem ganzen Bewusstsein in der früheren Periode wurzelten, dass Männer wie Thukydides und Aristophanes auf die letzte Vergangenheit nicht allein wie auf die gute alte Zeit, sondern wie auf eine unwiederbringlich verlorene Herrlichkeit zurückblicken, allerdings muss anerkannt werden, dass, und zwar in ganz besonderem Masse in Athen, welches in der Perserzeit an Hellas' Spitze gestanden hatte, in der Politik die weitschauende und sichere Leitung des Themistokles und Perikles den Platz am Steuer der immer zügelloser werdenden Demagogie des Kleon und Seinesgleichen überlassen hatte, welche mit aller Kühnheit und Gewandtheit doch Nichts mehr vermochte, als das Staatsschiff an einer Klippe nach der anderen vorbeizulenken, dass das Rechtsleben durch die wechselnden Launen des souveränen Demos in seinen Fundamenten erschüttert wurde, dass das Rechtsbewusstsein von der ätzenden Sophistik zerfressen ward, dass die heiligen Bande des Familienlebens in dem wachsenden Verkehr mit den Hetären sich lockerten, dass die Sitten unter Üppigkeit, Prunksucht, Leichtsinn und Leidenschaftlichkeit krankten, dass eine gefährliche Halbcultur mit ihrer Seichtheit und Blasirtheit die Massen ergriff, dass die schlichtgläubige Religiosität der Väter der Zweifelsucht, dem Unglauben, ja dem Spotte zu weichen begann; wohl muss zugestanden werden, dass durch solche Einflüsse alles künstlerische Schaffen von der Bahn der früheren Erhabenheit und Grossartigkeit herabgedrängt wurde, dass im Drama der äschyleïsche Kothurn und das sophokleïsche Mass durch die flackernde Leidenschaftlichkeit des euripideïschen Pathos beseitigt wurde, dass an die Stelle der Strenge und des Ernstes der älteren Compositionsweise Zerfahrenheit und Zerflossenheit trat; aber dennoch und trotz dem Allen hat diese Zeit auch in der Litteratur Unvergängliches hervorgebracht, und die alle Leidenschaften des menschlichen Gemüths umspannende Tragik des Euripides, der Humor des Aristophanes, und die Philosophie des Sokrates und Platon sind die Früchte dieser Zeit, die nur von ihr gereift werden konnten.

Wenden wir uns nun speciell der Bildkunst zu, um uns im Allgemeinen zu vergegenwärtigen, in welcher Art die Einflüsse der so eben charakterisirten Zeit auf dieselbe eingewirkt haben, so werden wir die bedeutendsten Veränderungen in der Kunst Athens wahrnehmen. Die Gründe hiefür sind naheliegend genug. Argos, neben Athen in der vorigen Periode Hauptmittelpunkt des künstlerischen Schaffens und Treibens, ist von den politischen Kämpfen und Stürmen des peloponnesischen

Krieges verhältnissmässig weniger berührt worden, grade so wie es an den Barbarenkriegen einen relativ nur untergeordneten Antheil genommen hat, Argos war in politischer Beziehung nie ein Mittelpunkt und eine Hauptstadt. Die argivische Kunst hat demgemäss auch mit dem öffentlichen Leben zu keiner Zeit einen so directen Zusammenhang gehabt, wie die attische, und gleichwie ich in der Einleitung zum dritten Buche dieser Darstellung behaupten durfte, dass die argivische Kunst durch den grossen politischen und nationalen Aufschwung nach den Siegen über die Perser nur verhältnissmässig geringe Einflüsse erfahren habe, weil sie mehr eine private als eine öffentliche war, so ist hier darauf aufmerksam zu machen, dass sie aus demselben Grunde auch durch die Umwandlungen im öffentlichen Leben durch den peloponnesischen Krieg nur in ganz oberflächlicher Weise alterirt worden ist. Die argivische Kunst erfuhr, und zwar ganz besonders in ihrem Hauptvertreter in dieser Epoche, in Lysippos, die ersten mächtigen Einflüsse des politischen Lebens durch die makedonische Königsherrschaft, der sie, in gewissem Sinne wenigstens und in höherem Grade als die attische Kunst dienstbar wurde. Die attische Kunst der vorigen Periode dagegen wurzelt fast durchaus im politischen und öffentlichen Leben, der nationale Aufschwung in den Perserkriegen hebt sie aus einer verhältnissmässig untergeordneten Stellung an die Spitze des gesammten griechischen Kunstlebens, Athens politische Machtstellung und Grösse fördert sie in ihrem erhabenen Aufschwunge, Athens gewaltiges und stolzes politisches Bewusstsein bietet ihr in massenhaften und prachtvollen monumentalen Schöpfungen ein Feld des Schaffens und Wirkens, das günstiger und fruchtbarer gar nicht gedacht werden kann. So wie aber Athen in der vorigen Periode an der Spitze der politischen und nationalen Bewegung gestanden hatte, so wurde es auch durch die Wechselfälle des griechischen Bürgerkrieges am meisten in Anspruch genommen, von den Schlägen dieses unseligen Kampfes am härtesten getroffen. Seine Macht wurde gebrochen, sein nationaler Reichthum durch die unmässigen Kosten des Krieges erschöpft, die Blüthe seiner Bürgerschaft durch Schwert und Krankheit dahingerafft. So wurde der attischen Kunst der Boden entzogen, auf dem sie gross geworden war, so begannen ihr die Bedingungen zu fehlen, unter welchen sie sich über die Kunst des übrigen Griechenlands siegreich erhoben hatte. Schwere Zeitläufte, wie sie Athen erlebte, nöthigen die Staaten zunächst das praktisch Nützliche in's Auge zu fassen, und von einer grossen öffentlichen Förderung der Kunst kann in solchen nicht die Rede sein. Demgemäss tritt die Kunst in Athen aus dem öffentlichen in das private Leben zurück, wo noch weder der Sinn für ihre Schöpfungen erloschen noch die Mittel zu ihrer Förderung verschwunden waren. Es versteht sich aber von selbst, dass die Aufgaben, welche Privatleute den Künstlern stellen konnten, weder äusserlich noch innerlich an Grossartigkeit mit denen sich zu messen vermochten, welche der Staat in der Blüthe seiner Entwickelung geboten hatte.

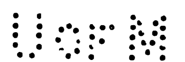
Allerdings hat nun mit diesem Aufhören der öffentlichen Kunst in Athen die öffentliche Kunst im übrigen Griechenland noch keineswegs ihr Ende erreicht. Dies ist so wenig der Fall, dass, wo immer ein Staat zu einer, wenngleich nur vorübergehenden politischen Blüthe gelangte, wie Theben durch Epameinondas oder wie Arkadien und Messene durch Thebens Bundesgenossenschaft, sofort auch eine Blüthe der öffentlichen und monumentalen Kunst sich entfaltete. Aber, wenngleich der

Kunst hiedurch der günstigste Boden zu grossen Schöpfungen gewahrt blieb, wenngleich neben den Künstlern der erwähnten Staaten auch den bedeutendsten Meistern Attikas in der Fremde die Gelegenheit zur Entfaltung ihres Genius im Sinne und Geiste der vergangenen Epoche, namentlich auf dem Gebiete der religiösen Kunst geboten wurde, doch kann weder das in dieser Zeit im Monumentalen Geleistete und Geschaffene sich mit dem vergleichen, was in Athen und im übrigen Griechenland in der vorigen Epoche geschaffen und geleistet wurde, noch auch konnten die Meister ihre Fähigkeiten so sicher und so ausschliesslich diesen monumentalen Aufgaben zuwenden, sondern sie mussten es als eine Gunst des Schicksals betrachten, wenn sie zu dergleichen Aufgaben berufen wurden.

So mächtig aber auch immer die Einflüsse dieser veränderten Stellung des Lebens zur bildenden Kunst auf die letztere sein mochten, so gewiss man auf dieselben eine nicht unbeträchtliche Zahl von Veränderungen sowohl in der Wahl der Gegenstände wie in deren Auffassung und Darstellung zurückführen darf, so wenig würde man im Stande sein, alle Unterschiede der beiden Perioden aus dieser einen Quelle abzuleiten. Wenigstens eben so mächtig wie die berührten äusseren Verhältnisse wirkte der verschiedene Geist der neuen Zeit, wie ich ihn eingangs zu charakterisiren versuchte, auf die Stellung und Lösung der Aufgaben der bildenden Kunst ein, wofür ein deutlicher Beweis darin liegt, dass auch die öffentlichen Arbeiten dieser Zeit, dass namentlich die religiösen Monumente, die zahlreichen Tempelbilder, welche aus den Werkstätten der Meister unserer Epoche hervorgingen, mehr oder weniger den Stempel aller geistigen Production dieser Zeit an sich tragen. Hatten Phidias und die Seinen und alle anderen Künstler der vergangenen Zeit, die sich mit idealen Gegenständen befassten, in denselben den nur je nach Ort und örtlichem Cultus modificirten Ausdruck des tiefinnerlichsten religiösen Bewusstseins des Volkes zu schaffen gestrebt, und in den einzelnen Göttergestalten Werke zu bilden verstanden, die das Göttliche, die Gottheit schlechthin zum innersten Kern ihres Wesens hatten, und dieses eine Göttliche gleichsam nur in verschieden gebrochenem Lichte zeigten, so griffen die jüngeren Meister, die wir demnächst kennen lernen werden, vielmehr recht eigentlich in die bunte Mythenwelt des griechischen Pantheon hinein, und schufen Werke, die ungleich überwiegender den Geist des Polytheismus spiegeln, ungleich mehr die göttliche Individualität in ihrer mythologischen und poetischen Sonderexistenz darstellen, und die an dem allgemeinen Göttlichen so viel geringeren Antheil haben, dass es unseren Blicken nicht selten ganz verschwindet. Wie sehr diese Thatsache eine Folge der schon im Nachworte zum ersten Bande von mir hervorgehobenen subjectiven Richtung der gegenwärtigen Zeit ist, braucht eben so wenig weit ausgeführt zu werden, wie es nöthig erscheint, hier in mehr als allgemeiner Weise darauf hinzudeuten, in wie ausgezeichnetem Masse durch diesen Götterindividualismus der Kreis der Idealbildungen erweitert wurde. Und wirklich ist die Zahl der von der früheren Periode in kanonischer Weise vollendeten Göttergestalten verglichen mit derjenigen, welche dieser Zeit ihre Entstehung verdanken, eine sehr beschränkte, eine grade so beschränkte wie diejenige der griechischen Gottheiten, welche sich aus mythologischen und poetischen Keimen bis zur wahren Gottähnlichkeit zu erheben vermochten. Die unerreichten Muster und Vorbilder der künstlerischen Darstellung erhabener Ideen verdanken wir der Zeit des

Phidias, die Periode, die wir jetzt schildern wollen, fügte das ganze heitere Göttergewimmel hinzu, welches durch seine unendliche Schönheit und durch seinen nie alternden Reiz unsterblich ist.

Schon diese wenigen und flüchtigen Andeutungen, die im Folgenden ihre weitere Ausführung und Begründung finden werden, werden genügen, um es zu rechtfertigen, dass wir die zu schildernde Periode als die zweite Blüthezeit der Kunst bezeichnet haben, und um zu bezeichnen, in welchem Sinne wir diese Benennung verstehen. Wir haben schon im Schlussworte des ersten Bandes die innerlichen Gründe angegeben, nach denen wir dieselbe als getrennt von der vorigen Epoche, als ein Ganzes für sich mit eigenem Schwerpunkte der Production behandeln zu müssen glauben; wir wollen auf diese Gründe nicht abermals zurückkommen, sondern uns begnügen, darauf hinzuweisen, dass auch rein chronologisch betrachtet und in Rücksicht auf den äusseren Entwickelungsgang die Kunst dieser Periode in ihrem Anfangspunkte von der vorigen bestimmt geschieden ist. Denn während die Kunst des Phidias und des Polyklet und die ihrer Schüler und Genossen in der ersten Hälfte der 90er Olympiaden fast vollständig sich auslebt, beginnt die neue Blüthe mehr als ein Menschenalter, ja fast zwei Menschenalter nach dem Tode der grossen Meister von Athen und Argos, und, während wir von Phidias und Myron nur Schüler, nicht aber Schüler dieser ihrer unmittelbaren Nachfolger, von Polyklet allerdings auch einige Nachfolger in der zweiten Generation kennen, steht weder die attische Kunst noch diejenige von Sikyon-Argos, welche den Charakter dieser Periode bestimmt, auf irgend einem Punkte in einem directen Schulzusammenhange mit den grossen Meistern der vorigen Periode, so sehr sie auch auf dem einen wie auf dem anderen Punkte an die Leistungen der älteren Meister anknüpft, und so treulich sie auch die Traditionen der letzten Vergangenheit zu bewahren weiss. Das Ende dieser Periode aber wird durch den Sieg der makedonischen Alleinherrschaft bezeichnet. Alexander's Herrschaft über Griechenland hat allerdings auf die Kunst in Griechenland bei weitem nicht einen so tiefgreifenden Einfluss ausgeübt, wie man auf den ersten Blick anzunehmen geneigt sein möchte; gewisse neue Impulse sind freilich nicht zu verkennen, im Allgemeinen aber erfuhr die Kunst durch Alexander mehr Hemmung als Förderung. Vergisst man nicht, wie unruhig bewegt Alexander's kurze Regierung war und bis in welche Kreise hinaus seine Thätigkeit drang, erwägt man, dass Kriegen, grossen Feldzügen, weitaussehenden politischen Unternehmungen grade das abgeht, was die Kunst bedarf, Ruhe nämlich und Behagen in errungenen sicheren Zuständen, so wird man die Thatsache, dass die makedonische Weltmonarchie wohl die bisherige Kunstblüthe erdrücken, nicht aber eine neue hervorrufen konnte, unschwer erklärlich finden. Auch die vielfachen inneren Kämpfe, welche die Nachfolger des grossen Eroberers gegen einander führten, und welche Griechenland im Zustande der steten Aufregung und Zerrissenheit erhielten, boten nicht Raum zu besonderer Pflege der Kunst, und es steht fest, dass eben diese Kämpfe der Kunst in ihren bisherigen Hauptsitzen bis auf ein verhältnissmässig unbedeutendes Nachleben ein Ende machten. Bedeutungsvoll fördernd wirkten auf die Kunst erst die befestigten Monarchien einiger Diadochen Alexander's, welche die Keime zeitigten, die Alexander's Zeit gepflanzt hatte. Je sichtbarer aber diese Nachblüthe der Kunst von der früheren Entwickelung fast auf allen Punkten getrennt und



abgerissen ist, desto grössere Ursache haben wir, dieselbe als eine eigene Periode von der jetzt zu schildernden zu sondern.

Indem wir manche allgemeine Betrachtung über den Entwickelungsgang der Kunst in der Zeit zwischen dem peloponnesischen Kriege und Alexander's Tode für einen Rückblick am Ende dieses Buches versparen, eilen wir, unsere Leser mit den Thatsachen bekannt zu machen, welche jene Betrachtungen hervorrufen. Die hervorragende Bedeutung dessen, was für die bildende Kunst von attischen und argivischen Meistern auch in dieser Zeit geschah, und die vielfach gegensätzliche Entwickelung der Kunst des einen und des anderen Ortes veranlasst uns, die Theilung, die wir dem dritten Buche zum Grunde gelegt haben, auch für dies vierte beizubehalten, und so widmen wir die

ERSTE ABTHEILUNG

DER ATTISCHEN KUNST.

ERSTES CAPITEL.

Skopas [1]).

Wir müssen die Betrachtung der attischen Kunst mit der Besprechung eines Künstlers beginnen, den zu den attischen zu rechnen unser Recht zweifelhaft erscheinen mag. Denn Skopas ist weder in Athen geboren noch auch hat er dort die Kunst erlernt, noch endlich hat er in Athen vorzugsweise gelebt und gewirkt; sondern er ist gebürtig von der Insel Paros, vielleicht der Sohn des Aristandros von Paros [2]), der in der 94. Olympiade (um 400 v. Chr.) als Erzgiesser eines namhaften Rufes sich erfreute, und für Lysandros von Sparta, den Eroberer Athens im peloponnesischen Kriege, ein nach dem Siege von Ägospotamoi in Amyklä aufgestelltes Weihgeschenk arbeitete. Skopas' Geburtsjahr ist zweifelhaft, möglich, dass auf dasselbe seine Erwähnung bei Plinius unter den Künstlern der 90. Olympiade bezogen werden kann, ein Datum, welches auf Skopas' Wirksamkeit als Künstler sich nicht beziehn lässt, da es feststeht, dass der Meister nach Ol. 106, 4 (352 v. Chr.) oder 107, 2 (350 v. Chr.) am Mausoleum in Halikarnassos thätig war, was, wenn wir seine Geburt in die 90. Ol. (420—416 v. Chr.) ansetzen, ohnehin schon in die 70er Jahre seines Lebens fallen würde. Das früheste sichere Datum aus seiner künstlerischen Wirksamkeit ist Ol. 96, 2 (394 v. Chr.), in welchem Jahre der Tempel der Athene Alea in Tegea abbrannte, dessen Neubau und Ausschmückung mit Sculpturen Skopas, vielleicht erst einige Jahre später, leitete. Dieser Bau scheint den Künstler in der Peloponnes festgehalten zu haben, und seine daselbst befindlichen Werke, namentlich Tempelstatuen des Asklepios und der Hygieia in Gortys (in Arkadien), in welchen er Asklepios wahrscheinlich in jugendlichem Alter darstellte [3]),

wie er denselben, wiederum nebst Hygieia, noch einmal in Tegea selbst bildete, ferner eine Marmorstatue der Hekate in Argos, eine dergleichen des Herakles im Gymnasion zu Sikyon und eine Aphrodite pandemos in Elis, das einzige Erzwerk von Skopas' Hand, das wir kennen[4]), werden wir in diese erste Periode des künstlerischen Schaffens des Meisters versetzen dürfen. Aus der Peloponnes wandte sich Skopas nach Athen, wo er jedenfalls eine Reihe von Jahren gelebt haben muss und mehre seiner bedeutendsten Werke schuf[5]), so namentlich zwei Statuen der Erinnyen in ihrem Heiligthume am Abhange des Areopag, wahrscheinlich eine Kanephore, die später in den Besitz des Asinius Pollio kam, ein echt attischer Gegenstand, eine Herme des Hermes, vielleicht eine später in den servilianischen Gärten in Rom aufgestellte Hestia (Vesta), umgeben von zwei Dirnen als Gegensätzen zu der hehren Keuschheit der Göttin[6]), den berühmten Apollon, den wir unter dem Beinamen des Actius oder Palatinus kennen, weil ihn August nach der Schlacht bei Actium in einen Tempel auf dem Palatin weihte, und die noch berühmtere Statue einer rasenden Bakchantin. Nach seinem Aufenthalte in Athen scheint Skopas noch eine Zeit lang in anderen Städten des Mutterlandes gearbeitet zu haben, wenigstens weisen Theben (Athene pronaos) und Megara (Eros, Himeros und Pothos) Werke seiner Hand auf, während andere dergleichen auf verschiedenen Inseln, auf Chryse (Apollon Smintheus), Samothrake (Aphrodite, Pothos und Phaëton), Knidos (Dionysos) des Meisters Anwesenheit auch an diesen Orten vermuthen lassen, und ausser dem vielberühmten Mausoleum bei Halikarnassos noch ein Werk in Ephesos (Leto und Ortygia mit den Kindern Apollon und Artemis auf den Armen) schliessen lässt, dass Skopas' künstlerische Laufbahn in Kleinasien ihr Ende fand.

Obgleich demnach Skopas nur vorübergehend in Attika weilte und weithin durch ganz Griechenland thätig war, so dürfen wir ihn doch zu den attischen Meistern rechnen, ja sogar neben dem Athener Praxiteles als den Hauptvertreter der attischen Kunst dieser Zeit betrachten, weil nicht allein seinen Werken im hohen Grade der Charakter der attischen Kunst aufgeprägt ist, in so hohem Grade, dass die Alten, wie wir noch genauer sehn werden, bei mehren Werken zweifelten, ob dieselben Skopas oder Praxiteles beizulegen seien, sondern auch, weil Skopas in Athen und unter athenischen Künstlern eine Schule gründete und eine Genossenschaft fand, welche mit ihm am Mausoleum arbeitete und den Geist seiner Kunst in Athen selbst lebendig zu erhalten beitrug.

Bevor wir aber diesen Geist der Kunst des Skopas zu erfassen und zu entwickeln versuchen, haben wir das im Vorstehenden begonnene Verzeichniss seiner Werke zu vervollständigen und uns von den aus Beschreibungen und Nachbildungen näher bekannten eine möglichst genaue Vorstellung zu erwerben, um unser Urteil auf solider Grundlage zu erbauen. Ich habe bisher nur von den Arbeiten des Meisters gesprochen, deren ursprünglicher Aufstellungsort sicher oder nach wahrscheinlicher Vermuthung bekannt ist, es bleiben noch einige andere, und zwar grade sehr bedeutende, zu erwähnen, welche in der Zeit, aus der unsere Berichte stammen, in Rom aufgestellt waren, ohne dass mit Bestimmtheit nachgewiesen werden kann, woher sie nach Rom gebracht worden sind. Zunächst eine kolossale sitzende Statue des Ares (Mars) im Tempel des Brutus Calläcus bei dem Circus Flaminius, von der wir nicht unwahrscheinlicher Weise in der weiter unten (Fig. 63.) abgebildeten Statue

der Villa Ludovisi eine Nachbildung besitzen. Sodann eine ebendaselbst aufgestellte Statue der unbekleideten Aphrodite, die früheste Einzelstatue der Art, von der wir Kunde haben. Denn Plinius bezeugt ausdrücklich, dass sie früher sei als die hochberühmte knidische Aphrodite des Praxiteles (Praxiteliam illam antecedens), die man gewöhnlich als das erste Beispiel des kühnen Wagnisses betrachtet, die Göttin der Schönheit und Liebe als Einzelbild ohne jegliche Bekleidung darzustellen. Dies Wagniss war von Skopas nicht allein unternommen, sondern mit so entschiedenem Glücke gelöst, dass Plinius seiner Erwähnung der Statue die Worte hinzufügt, sie würde jeden anderen Ort berühmt machen, nur in Rom werde sie durch die Grossartigkeit anderer Werke in Schatten gestellt, und in Rom hindere die Anhäufung von Geschäften, dass man sich der Betrachtung dieser und ähnlicher Schönheiten mit der nöthigen Musse und Ruhe hingebe. So schön und bedeutend aber auch immer diese Statuen sein mochten, sie wurden weit überboten durch eine grossartige Marmorgruppe, welche im Tempel des Cn. Domitius im Circus Flaminius aufgestellt war, und die in der That als die Krone der Schöpfung des Meisters bezeichnet zu werden verdient, wie denn auch Plinius, der sie ein vorzügliches Werk nennt, wenn sie auch die Arbeit eines ganzen Lebens gewesen wäre, bezeugt, dass sie selbst in diesem mit Kunstschätzen überfüllten Rom und bei den von Geschäften rastlos umgetriebenen Römern im höchsten Ansehn stand. Diese figurenreiche Gruppe stellte gemäss den Resultaten der neueren Forschung [7]) die Überbringung der hephästischen Waffen an Achilleus durch seine von ihren Nereïdenschwestern begleitete Mutter Thetis dar. Sie umfasste ausser Achilleus den Herrscher des Meeres Poseidon und Thetis, ferner die Nereïden mit den Waffen reitend auf Meerungeheuern und Seepferden, sodann Tritonen als Begleiter des über das Meer dahergekommenen Zuges, den Chor des Phorkos und viele andere Meergeschöpfe, Alles von einer und derselben Meisterhand. Überblicken wir den Bericht des Plinius und fragen wir uns nach der wahrscheinlichsten Gruppirung dieser zahlreichen und mannigfaltigen Figuren, so dürfen wir wohl als feststehend betrachten, dass Achilleus, Poseidon und Thetis die Centralgruppe der ganzen Composition gebildet haben. Ich weiss nicht, ob es meinen kunstsinnigen Lesern bei der Bemühung, sich das Ganze vorstellig zu machen, ähnlich ergeht wie mir, ich aber kann mich der Vermuthung kaum erwehren, dass die Gruppe ursprünglich für das Giebelfeld eines Tempels gearbeitet gewesen sei. Dass sie in Rom eine andere Aufstellung hatte und sich im Innern des Tempels des Cn. Domitius befand, wie Plinius angiebt, dürfte meiner Annahme keine ernste Schwierigkeit bereiten, während andererseits der Umstand für dieselbe in die Wagschale fällt, dass wir von keiner einzigen ähnlich ausgedehnten Marmorgruppe in Griechenland sichere Kunde haben, die anders als in Tempelgiebeln gestanden hätte; war ja doch auch das Innere einer Cultusstätte kaum der geeignete Ort für die Aufstellung eines Bilderwerkes, das nicht im eigentlichen Sinne mit dem Cultus selbst im Zusammenhange stand [8]). Für die Aufstellung von Gruppen nicht architektonisch decorativer Bedeutung im Freien aber wählte man Erz, nicht Marmor, wie das aus zahlreichen, auch meinen Lesern aus unsern bisherigen Betrachtungen bekannten Beispielen hinlänglich hervorgeht. Gegen die Annahme einer Aufstellung im Giebelfeld könnte man die Ausdehnung der Gruppe geltend machen; aber wer sagt uns denn, wie gross die Anzahl der Figuren war? Die Parthenongiebelgruppen enthielten z. B. wenigstens je

einundzwanzig Figuren, statuiren wir für diese Gruppe des Skopas eine gleiche Zahl, so bleibt für die Nereïden, Tritonen, Phorkiden nach Abzug der drei Hauptpersonen der Mittelgruppe die Zahl von achtzehn Figuren übrig, die meiner Ansicht nach vollkommen hinreichen würde, um einerseits als Grundlage der Aufzählung bei Plinius zu dienen, andererseits dem Meister die vollkommenste Gelegenheit zur Entfaltung der grössten Mannigfaltigkeit der Erfindung zu bieten. Halten wir deshalb einstweilen an dieser Vorstellung fest, so scheint sich mir das Ganze in bester Weise zu ordnen[9]). Achilleus zwischen Poseidon und Thetis stehend in der Mitte unter dem Gipfel des Giebels, dann zunächst rechts und links Nereïden, welche mit den Waffen an's Land steigen, auf sie folgend andere Nereïden, Tritonen und Phorkiden, die in verschiedenen Stellungen und Gruppirungen, von denen wir uns manche aus erhaltenen Kunstwerken vergegenwärtigen können, aus dem feuchten Elemente sich erhebend und dem Ufer zustrebend, endlich in den flachen Ecken des Giebels jene anderen Seegeschöpfe, die Plinius nicht einzeln benennt, die aber wie dazu gemacht scheinen, den sich verengenden Raum auszufüllen. Da ich erwähnte, dass wir uns manche Einzelnheiten dieser Composition nach Anleitung erhaltener Kunstwerke theils desselben Gegenstandes, den wir für die Gruppe statuiren[10]), theils verwandter Darstellungen[11]) vergegenwärtigen können, so darf ich nicht unterlassen hervorzuheben, dass wir irgend verbürgte Nachbildungen dieses Meisterwerkes des Skopas, sei es im Ganzen, sei es im Einzelnen, nicht besitzen, so bereitwillig wir auch glauben mögen, dass manche Darstellungen der Bevölkerung des Meeres in Statuen und anderen Kunstwerken[12]) auf skopasische Vorbilder zurückgehn. Die Annahme Welcker's[13]), dass die unter dem Namen des borghesichen Achill bekannte Statue im Louvre eine Nachbildung des Achilleus unserer Gruppe sei, scheint mir jetzt wie früher[14]) wenig probabel, selbst unter der Voraussetzung, dass diese Statue den Namen des Achilleus mit Recht trägt und nicht vielmehr Ares zu nennen ist[15]); denn ich kann, abgesehn von anderen Gründen, deren nicht wenige sind, überhaupt nicht glauben, dass dieselbe mit anderen Figuren gruppirt gewesen sei.

Ausser dieser grossen Gruppe arbeitete Skopas deren noch zwei andere, mit denen er, wie schon erwähnt, die Giebel des von ihm erbauten Tempels der Athene in Tegea in Arkadien schmückte. Den Gegenstand beider Compositionen erfahren wir durch Pausanias: im vorderen Giebel war die Jagd des kalydonischen Ebers, im westlichen, hinteren der Kampf des Achilleus und des Telephos dargestellt. Von den Hauptpersonen nennt uns Pausanias mehre, leider aber sind seine flüchtigen Winke über die Compositionen selbst hier wie immer so durchaus ungenügend, dass sie kaum irgendwie als Grundlage der Reconstruction dienen können; auch ist eine solche, trotz wiederholter Bemühungen der neueren Zeit[16]) noch keineswegs in der wünschenswerthen Bestimmtheit gelungen. Was wir feststellen oder wahrscheinlich machen können, ist etwa Folgendes: im vorderen Giebel sah man fast, aber nicht ganz in der Mitte den wüthenden Eber, den wir uns nach Analogie erhaltener Kunstwerke desselben Gegenstandes und ähnlicher als ein durchaus riesenmässiges Thier vorstellen müssen. Dasselbe hat bereits einen der Jäger, Ankäos, verwundet, welcher die Streitaxt fallen lassend, seinem Bruder Epochos in die Arme sinkt; dieser Gruppe auf der einen Seite, und etwa auf der Hälfte der Entfernung von der Mitte bis zur Ecke, entsprach auf der anderen eine ähnliche, in der Peleus den über eine

Baumwurzel gestrauchelten Telamon vom Boden erhob. Die Mitte zunächst dem Eber, der an den gefällten Ankäos vorbeigerannt ist, scheint Atalante eingenommen zu haben, während sich Meleagros, Theseus und noch andere Jäger in verschiedenen Acten und Stellungen des Angriffs oder des Zurückweichens vor dem wüthenden Thiere ihr anschlossen, denen auf dem entgegengesetzten Flügel hinter dem Eber eine gleiche Anzahl entsprach, deren Namen aufzuzählen mir meine Leser erlassen werden, die wir aber mehr in Acten und Stellungen der Verfolgung und des Herbeieilens zum Kampfe zu denken haben werden. Ob die Ecken durch Gefallene gefüllt wurden, deren mehre in dem poetischen Bericht über die kalydonische Jagd bei Ovid (Metam. 8, 372 ff.) namhaft gemacht werden, muss dahingestellt bleiben; jedenfalls bietet das Ganze, man denke es componirt wie man will, eine höchst bewegte, mannigfach interessante Darstellung, deren Reiz durch das verschiedene Alter und wohl auch durch die verschiedene Tracht und Waffnung der aus vielen Orten Griechenlands zusammengekommenen Jäger nur noch gewinnen konnte.

Noch weniger genau als über die vordere können wir über die hintere Giebelgruppe urteilen. Die mythische Unterlage der Composition ist eine feindliche Landung der nach Troia schiffenden Griechen im Lande des Telephos, Teuthranien, welche von dem genannten Helden, obgleich er selbst von Achilleus verwundet wurde, siegreich abgeschlagen ward[17]). Als sicher können wir nur betrachten, dass die Mittelgruppe von den im heftigen Kampfe begriffenen Helden Achilleus und Telephos[18]) gebildet wurde, als wahrscheinlich, das Achilleus zunächst Patroklos erschien, der sich in diesem Kampfe auszeichnete, von Telephos verwundet, von Achilleus verbunden wurde, und dessen Freundschaft mit dem Peleiden auf eben diesen Anlass zurückgeführt wird. Vielleicht haben wir den von Telephos getödteten Thersandros, dessen Leiche von Diomedes aus dem Getümmel der Schlacht getragen ward und etwa von namhaften Helden auf Griechenseite noch Aias und Odysseus, letzteren als Bogner kniend, hinzuzudenken, ausser diesen noch andere mit weniger Wahrscheinlichkeit zu vermuthende Personen, denen gegenüber auf der Seite des Telephos eine gleiche Anzahl entsprach, mit deren vermuthungsweise aufzustellenden Namen ich meine Leser nicht behelligen will.

Über ein anderes ausgedehntes architektonisches Sculpturwerk, die Ornamentsculpturen (Reliefe) am Mausoleum, an denen ausser Skopas noch Bryaxis, Timotheos, Pythis und Leochares arbeiteten, kann hier nicht gehandelt werden, weil wir über den Antheil des Skopas nichts wissen, als dass er die Reliefe der Nordseite arbeitete, die Werke selbst aber nicht kennen. Denn die Reliefe von Budrun im britischen Museum, die man auf das Mausoleum hat zurückführen wollen, müssen an einer anderen Stelle besprochen werden, da ich mit Anderen der festen Überzeugung bin, dass ihre genannte Zurückführung durchaus irrig ist. Wir wenden uns deshalb zu den uns näher bekannten Einzelstatuen des Skopas.

Eine bedeutende Stelle unter diesen haben wir dem Apollon einzuräumen, der wahrscheinlich ursprünglich im Nemesistempel in Rhamnus aufgestellt[19]), von Augustus nach Rom auf den Palatin versetzt wurde, sofern wir uns für berechtigt halten dürfen, die hiernächst (Fig. 63.) abgebildete vaticanische Statue als eine Nachbildung zu betrachten. Vollkommen sicher ist dies nicht, und ich halte es für möglich, dass man später einmal sich entscheiden wird, eine ungleich vorzüglichere Statue in der

Sammlung des Lord Egremont zu Petworth [20]) als Nachbildung des skopasischen Apollon anzuerkennen, aber eben so wenig kann und will ich läugnen, dass die vaticanische Statue Anspruch darauf hat, auf Skopas' Vorbild zurückgeführt zu werden. Aus schriftlichen Zeugnissen des Alterthums über den Apollon des Skopas wissen wir, dass die Statue den Gott als pythischen Kitharöden, als den begeisterten Vertreter der Musik darstellte, und dass sie zwischen den Bildern der Leto von Praxiteles' Sohne Kephisodotos und der Artemis von Timotheos stand. Apollon selbst aber erscheint in dem langen und weiten Kitharödengewande, der feierlichen pythischen Stola, welche uns aus Schlegel's Ballade Arion geläufig ist, und die wir in ihrer Grundform bereits aus dem archaistischen Relief Fig. 30. kennen. Hier aber ist dieselbe zu der prächtigsten und effectvollsten Drapirung verwendet, welche die Erscheinung des Gottes eben so glänzend wie würdevoll macht. Mit beiden Händen greift dieser in den Saiten der grossen Phorminx, die an breitem Riemen über seine Schulter hangt, volle Accorde, in welche er die Töne einer erhabenen Melodie zu mischen im Begriff ist. Die poetische Begeisterung hat die ganze Gestalt ergriffen und hebt sie mit rhythmischem Schwunge, während das bekränzte Haupt emporgerichtet ist und das glänzende Auge zum himmlischen Lichte hinaufschaut. Allerdings ist der Ausdruck des Gesichtes in der Copie bedeutend abgeschwächt und verweichlicht, so wie die Arme mit Ärmeln, die bis fast zum Ellenbogen herabreichen, im Original dagegen ganz nackt aus der Fülle der Falten hervortraten, falsch ergänzt sind, aber die Intention des Meisters ist auch in dieser Nachbildung unverkennbar. Diese Intention ist der Ausdruck eines von tiefer Erregung ergriffenen Gemüthes, welcher die Darstellung des Körperlichen bedingt und beherrscht, und sich in den seelenvollen Zügen des schönen Antlitzes gipfelt. Die Handlung des Körpers hat nicht eine Bedeutung an und für sich, es ist nicht ein äusserer Zweck, zu dem der Gott seine Glieder bewegt, wie ein Ladas oder Diskobol des Myron, sondern die Bewegung stammt aus dem Innern der Seele, und was wir sehen, glänzend und prachtvoll, wie die äussere Erscheinung sein mag, hält nicht an sich unsere Blicke fest, sondern vergegenwärtigt uns die Begeisterung der Kunst, den poetischen Wahnsinn, wie es die Alten nennen, welcher den Gott erfasst hat und ihn die Welt ausser sich vergessen macht. Eine solche Darstellung des tiefbewegten Gemüthes aber ist



Fig. 63. Apollon im Vatican vielleicht nach Skopas.

ein völlig neues, ein in der bisherigen Entwickelung der Kunst unerhörtes Moment und doch wird Niemand verkennen, dass eine solche Schöpfung wesentlich auf derselben Basis des Idealismus beruht, welcher den Werken des Phidias und der Seinen zum Grunde liegt, dass sie Nichts ist, als die consequente Fortentwickelung desselben Kunstprincips, und dass uns Skopas in dieser Statue als ein Künstler erscheint, der grade so gut wie die attischen Meister der vorigen Periode, die äussere Form dem poetischen, idealen Gehalte nicht allein unterordnete, sondern dienstbar machte.

Der Eindruck von der Kunst des Skopas, welchen wir durch diese Statue des Apollon gewonnen haben, wird uns durch die Betrachtung eines anderen Werkes des Meisters vollkommen bestätigt und in gewissem Sinne noch gesteigert. Ich spreche von der rasenden Bakchantin, von der wir leider keine zuverlässige Nachbildung[9]), sondern nur schriftliche Schilderungen in einigen Epigrammen und in einer schwülstigen Declamation des Rhetors Kallistratos besitzen, dem es offenbar viel mehr darauf ankam, volltönende Worte zu reden und pointirte Antithesen anzubringen, als seinen Hörern und Lesern eine objective Vorstellung des besprochenen Werkes zu vermitteln. Wir wollen deshalb auch unsere Leser nicht mit dieser phrasenhaften Expectoration behelligen, sondern aus ihr und aus den Epigrammen zu entnehmen suchen, was zur Vergegenwärtigung der Statue selbst dienlich erscheint.

Die Bakchantin war dargestellt im höchsten Ergriffensein vom dionysischen Taumel; in langem, flatterndem Gewande, das nur die Arme bloss liess, in den Händen ein in der religiösen Raserei zerrissenes Zicklein, den Kopf zurückgeworfen, das Haar gelöst und im Winde fliegend, so stürmte sie empor zu den nächtlichen Orgien des Kithäron. Obgleich im höchsten Grade körperlich bewegt war die Bakchantin doch nicht geschaffen als Ausdruck der körperlichen Bewegung oder des intensivsten physischen Lebens, hatte doch der Künstler den Körper fast ganz in die Gewandung verborgen; wie beim Apollon war es vielmehr auch bei dieser Statue die Darstellung des leidenschaftlich erregten Gemüthes in den Formen und in der Handlung des Körpers, worauf des Künstlers Absicht hinausging. So sehr deshalb Kallistratos die Vollendung der Formen preist, so sehr er namentlich die Bildung des gelöst fliegenden Haares bewundert, so ist es doch der Ausdruck des Gesichtes, der seinen höchsten Enthusiasmus erregt. „Bei dem Anblicke des Antlitzes standen wir sprachlos da, in so hohem Grade that sich Empfindung kund, sprach sich bakchischer Taumel einer Bakchantin aus, und alle die Zeichen, welche eine von Raserei gestachelte Seele an sich tragen kann, alle diese liess die Kunst durch eine unaussprechliche Verschmelzung durchblicken.“ In diesen Worten ist allerdings viel Phrase, aber ihrem Kerne nach werden sie von den Epigrammen bestätigt, die mehr als alles Andere hervorheben, dass Skopas den Stein „beseelt“, dass er seine Bakchantin rasen gelehrt habe; und dass überhaupt eine derartige emphatische Phrase sich an das Werk anknüpfen konnte lehrt uns mindestens, dass der Ausdruck wilder Leidenschaft des Künstlers Absicht gewesen, und dass dieser Ausdruck ihm im höchsten Grade gelungen sei.

Es versteht sich nun wohl von selbst, dass eine solche Darstellung entfesselter Leidenschaft sich nicht auf den pathetischen Ausdruck des Gesichtes beschränken

konnte, sondern dass dieselbe eine heftige Bewegung des ganzen Körpers erheischte und bedingte. Aber grade diese heftige Bewegung des Körpers, wie sie uns für die Bakchantin des Skopas verbürgt wird, kann gar leicht in uns die Vorstellung eines Regellosen und deshalb Unkünstlerischen oder Unschönen erweckten. Es wird deshalb nicht überflüssig sein, mit Brunn (Künstlergeschichte 1, S. 329 f.) unsere Leser darauf hinzuweisen, dass, wie es im Körper keine Bewegung giebt, die nicht sofort eine Gegenbewegung voraussetzt, welche das gestörte Gleichgewicht wieder herstellt, grade je unwillkürlicher und unbewusster, aus seelischem Antrieb stammend eine solche Bewegung ist, um so unmittelbarer sich das einfachste Gesetz des körperlichen Gleichgewichts bethätigen und dem Auge offenbar werden wird. Dass auch die heftigste Bewegung des Körpers rhythmisch abgewogen sein kann, wissen wir schon aus Myron's Diskobol, nicht wenige antike Kunstwerke aber, welche weibliche Personen langgewandet in lebhaftester Bewegung zeigen, manche Bakchantinen in verschiedenen Reliefen, ganz vorzüglich aber einige Statuen von dem weiter unten zu besprechenden sogenannten Nereïdenmonumente von Xanthos im britischen Museum machen es uns klar, wie grade eine rasche Bewegung wie die der skopasischen Bakchantin eine im höchsten Grade einheitliche und wohlgeordnete Behandlung der Gewandung zulässt, ja bedingt. Obgleich also die Gefahr einer Überschreitung der Grenzen reiner Schönheit für Skopas in dieser Statue nahe lag, so dürfen wir in Hinblick auf Werke, wie die erwähnten, mit Sicherheit annehmen, dass der Meister sich innerhalb dieser Grenzen zu halten gewusst hat.

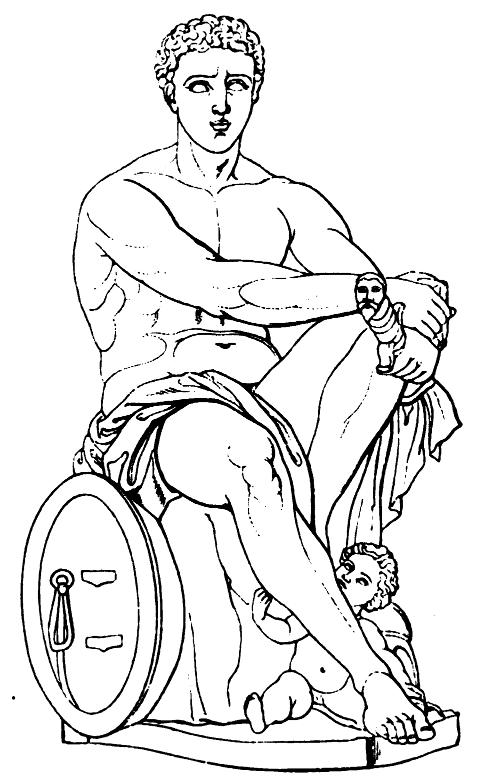


Fig. 64. Ares in Villa Ludovisi nach Skopas.

Obgleich nun diese Darstellung heftiger Leidenschaft in starkbewegten Gestalten ohne allen Zweifel ein wesentliches Moment für die Charakterisirung des Skopas bildet, so dürfen wir doch nicht länger zögern, unsere Leser mit der wahrscheinlichen Nachbildung eines dritten seiner Werke bekannt zu machen, damit sich nicht die irrige Vorstellung festsetze, Skopas habe nur den Sturm der Seele, nicht auch ihre sanfteren Regungen zu verkörpern verstanden, und alle seine Statuen seien in gleichem Sinne körperlich bewegt gewesen, wie der Apollon und die Bakchantin.

Die beste Widerlegung einer solchen Ansicht dürften wir in der Betrachtung der vorstehend abgebildeten Statue des sitzenden Ares in Villa Ludovisi (Fig. 64.) finden, sofern wir dieselbe auf das Vorbild des schon oben erwähnten sitzenden Ares im Tempel des Brutus Callaïcus zurückführen dürfen, woran bei der Seltenheit von

Darstellungen des Ares überhaupt und bei der nur aus bestimmter Absicht erklärbaren Bildung desselben in sitzender Stellung kaum ein begründeter Zweifel übrig bleibt. Dem Gotte des Kampfes mehr noch als des Krieges nämlich geziemt es thatbereit und gerüstet dazustehn; aber nicht diesen zeigt uns die Statue, nicht dieser war ein würdiger Vorwurf der skopasischen Kunst, sondern es ist der trotzige Krieger in den Banden der Liebe, den wir vor uns sehn. Waffenlos sitzt er da auf seinem Panzer, nur die Hand, mit der er das linke Knie in höchst bezeichnendem Gestus des Versunkenseins umschlingt, hält noch das Schwert unthätig in der Scheide, der Körper ist leise nach vorn gebeugt, als drücke ihn eine unsichtbare Last, und das Auge starrt blicklos träumend in die Weite. Wohin diese Träume gehn, das zeigt uns äusserlich ein Flügelknabe, der unbefangen scherzend neben dem Gott am Boden sitzt: Aphrodites Schönheit ist es, die sein inneres Auge sucht und die seinen kräftigen Mannessinn mit geheimnissvoller Macht der Sehnsucht gefangen hält. Wie reizvoll diese Aufgabe ist, den trotzigen Kämpfer von weichen Empfindungen beherrscht darzustellen, nicht aufgehend in diese Empfindungen, wie der zarte Jüngling Eros, sondern die starke und frische Männlichkeit überhaucht von dem Schmelz sehnsüchtig süsser Träumerei, das sehn wir zum Theil in der Nachbildung, die uns die Vortrefflichkeit der Composition verbürgt, theils mögen wir es ahnen, wenn wir an den Geist denken, der in den anderen Werken des Skopas lebt. Je weniger äusserlich bewegt aber diese Statue ist, desto deutlicher und eindringlicher kann sie uns lehren, dass nicht körperliche Bewegung Skopas' Augenmerk war, sondern dass der Schwerpunkt und das Princip seiner Kunst in der Darstellung des bewegten Gemüthes, der mannigfach erregten Seele liegt, und dass er die ganze Stufenleiter der Gemüthsbewegungen (πάθη) von der weichen Stimmung bis zur flammenden Leidenschaft in gleichem Masse zur Darstellung zu bringen wusste.

Diese Überzeugung, die uns ohne Zweifel schon aus den bisherigen Betrachtungen feststeht, wird um so mehr bestätigt, je genauer wir uns in das Wesen der übrigen Werke des Meisters hineindenken. Ganz evident ist es, dass dies Kunstprincip und dies Kunstvermögen, die feinsten Schattirungen seelischen Ausdrucks im Gesichte darzustellen der Gruppe des Skopas zum Grunde liegen musste, in der er Eros mit Himeros und Pothos, Liebe mit Sehnsucht und Verlangen in dreien äusserlich ohne Zweifel sehr ähnlichen Gestalten zusammenzustellen wagte, denn ohne dies Princip und Vermögen wäre diese Gruppe eine sehr gleichgiltige, ohne das Bewusstsein dieses Princips und Vermögens hätte der Künstler es nie unternommen, eine solche Gruppe zu schaffen. Änliches gilt von der Gruppe, in der Skopas Pothos und Phaëton mit Aphrodite verband, und wenn wir das Gleiche bei vielen seiner anderen Werke, bei seinen Aphroditen, seiner Leto, der göttlichen Mutter gegenüber ihren von der Amme getragenen Kindern, bei seinem Achill, dem die Waffen gebracht werden, mit denen er seines Patroklos Tod rächen soll, bei seinem Asklepios, bei seinem Dionysos und vielen anderen auch nur mehr oder weniger klar zu ahnen vermögen, so treten uns in den von ihm gebildeten Erinnyen und in der Welt der Meergeschöpfe, die er bildete, doch noch einmal recht deutlich redende Zeugnisse entgegen. Denn die Erinnyen, bezeugt uns Pausanias, hatten in ihrem Äusseren nichts Furchtbares, sie waren die schönen hochgeschürzten Jägerinnen, die wir aus vielen Darstellungen der besten Kunstzeit, namentlich aus Vasen-

gemälden kennen. Aber sie waren nicht allein dies, nicht allein von ernster Schönheit, sondern sie waren noch mehr, die in Athen als die Semnä, die „Ehrwürdigen“ verehrten versöhnten Furien, die der frommen Scheu und der Achtung des sittlichen Gesetzes gegenüber „wohlgesinnten“ Eumeniden. Nun frage man sich doch einmal, ob diese als solche, als besänftigte Rachegeister ein Künstler zu bilden unternehmen konnte, der sich nicht der allerhöchsten Meisterschaft im pathetisch Idealen, im Ausdruck des bewegten Gemüthes bewusst war, und ob sie von einem Anderen, als einem solchen Künstler gebildet, nicht im höchsten Grade äusserlich und gleichgiltig erscheinen mussten?

Was aber die Meerwesen in der grossen Achilleusgruppe anlangt, so hat Brunn (Künstlergeschichte 1, S. 330 f.) in vortrefflicher Weise den einheitlichen Grundcharakter entwickelt, den sie allesammt in den guten Darstellungen der Griechen tragen, „Das Wasser, und besonders das Meer, hat in der Poesie aller Völker den Charakter der Schwermuth, der Sehnsucht. Wie es in der Natur wohl momentan ruhen, von jedem Hauche aber in leise Schwingungen, vom Sturm sogar in die wildeste Bewegung versetzt werden kann, ohne je zu fester Gestalt zu gelangen, so zeigt es sich auch, wenn ihm von der Poesie oder der Kunst Persönlichkeit geliehen wird. An ihr Element gebannt streben diese Meergestalten stets nach Vereinigung mit den Geschöpfen der Erde. Bald mit wehmüthiger Klage, bald mit wilder Gewalt suchen sie dieselben zu locken, zu bezwingen; und nie wird ihre Sehnsucht auf die Dauer gestillt, nie verschwindet daher auch dieser Ausdruck der Sehnsucht.“ In der bildenden Kunst aber gewinnt, wie Brunn weiter entwickelt, dieser Ausdruck besonders Form in den Weichtheilen des Gesichts, in den Theilen um Auge und Mund, die vermöge ihrer Wandelbarkeit und Beweglichkeit allein zu Trägern der wechselnd vorüberziehenden Leidenschaften geeignet sind, während der dauernde Charakter, wie er sich als das Wesen der grossen Götter des Olymp ausspricht, den Bau des Knochengerüstes im Kopfe als das Bleibende des Gesichtstypus ausprägt.

Suchen wir nun das Bild vom Kunstcharakter des Skopas, welches wir aus der näheren Betrachtung einiger seiner Werke gewonnen haben, zusammenzufassen und zu vervollständigen, so haben wir vor Allem den völligen Mangel an jenen präcisen und durchschlagenden Urteilen der Alten zu beklagen, welche für so manchen anderen bedeutenden Künstler die Grundlage unserer Anschauung bilden. Allerdings fehlt es nicht an Stellen, welche Skopas hoch preisen und ihn neben die grössten Künstler Griechenlands, neben einen Phidias und Praxiteles stellen, aber diese Stellen, die ich deshalb auch nicht einzeln anführe, bringen uns unserem eigentlichen Zwecke nicht näher.

Wenden wir uns deshalb noch einmal zu einem allgemeinen Überblick über Skopas' Werke zurück, so muss uns zuerst auffallen, dass sie alle mit nur zwei Ausnahmen, dem Gebiete des Idealen angehören. Nicht wenigen Götterbildern reihen sich die Darstellungen von dämonischen Wesen eines niederen göttlichen Ranges und diejenigen halbgöttlicher Heroen an, keine Athletenstatue, kein eigentliches Genrebild, kein Porträt, keine für sich bestehende Thierbildung finden wir in dem langen Verzeichniss von Skopas' Werken, und wenn die Kanephore und die Bakchantin auch nicht übermenschlichem Kreise angehören, so ist doch wenigstens die letztere in ihrer ganzen tiefinnerlichen Auffassung dem Gebiete des Wirklichen und erfahrungs-

mässig Gegebenen weit entrückt und auf ideales Gebiet emporgehoben. Eine ganz überwiegende, ja fast ausschliessliche ideale Tendenz wird man demnach Skopas ohne alle Frage zugestehn müssen, und wenngleich sein Idealismus ein anderer war als der des Phidias und der Seinen, denen er übrigens auch durch die Fortsetzung der architektonischen Sculptur sich nähert, so wird man doch nicht umhin können, ihn dem grossen Meister der vorigen Zeit ungleich verwandter zu nennen, als dem Polyklet oder dem Myron.

Unter den Götterbildern, die Skopas schuf, findet sich fast keiner der älteren Götter mit Ausnahme etwa des Poseidon in der Achilleusgruppe und der, übrigens nur im uneigentlichen Sinne in diese Classe zu rechnenden, und mehr als alle anderen Werke des Skopas dem Kunstgeiste der vorigen Epoche verwandten Hestia. Überwiegend dagegen finden wir jugendlich reizende Gestalten, und wenn wir nicht vergessen, dass Skopas zuerst es wagte, die Göttin der Schönheit im Einzelbilde jeder bergenden Hülle zu entkleiden, so werden wir ohne Zweifel anzuerkennen haben, dass die körperliche Schönheit an sich für die Kunst des Skopas eine grössere Bedeutung gehabt hat, als für die des Phidias und seiner unmittelbaren Genossen und Nachfolger. Wir wollen es nicht vertuschen, dass die Kunst nach dem peloponnesischen Kriege sinnlicher geworden ist, als sie zur Zeit nach den Perserkriegen war, dass sie von dem heiligen Ernst, von der strengen Würde eingebüsst hat, welche sie unter Phidias' und der Seinen Hand so keusch und erhaben erscheinen liess. Wohl hat die Kunst auf dieser Seite verloren, zunächst aber nur um auf der anderen Seite zu gewinnen. Denn man würde Skopas das bitterste Unrecht thun, wenn man seine Schöpfungen als wesentlich sinnlich, oder wenn man das Sinnliche in ihnen als Wesen und Zweck betrachten wollte. So war die Kunst des Skopas nicht; dass man seine Aphrodite pandemos durchaus nicht in diesem Sinne zu fassen habe, hat Urlichs [22]) dargethan, und wenn der Meister es wagte, ein paar gemeine Dirnen neben seine Hestia zu stellen, so geschah das augenscheinlich nur, um durch den scharfen Contrast, den sie gegen die Göttin bildeten, deren ernste Keuschheit desto fühlbarer zu machen. Hätte Skopas etwas Anderes mit diesen Statuen gewollt, er hätte sie sicher nicht mit Hestia verbunden. Das sinnlich Schöne. sinnlich Reizende, welches der Jugend Erbtheil ist, konnte Skopas nicht entbehren, wenn er der Meister war, der die Leidenschaften im Stein zum Ausdruck brachte, denn die Jugend ist leidenschaftlich, der Jugend steht die Leidenschaft wohl an, bei ihr erregt sie unsere Mitleidenschaft, und bei der Jugend ist auch der Excess der Leidenschaft erträglich, nimmermehr beim Alter. — So wie aber der Kreis der jugendlichen Gestalten bei unserem Meister durch seine Tendenz und das Princip seiner Kunst, die bewegte Seele darzustellen, wesentlich bedingt wird, so darf es als eine Folge dieser Darstellung zarterer Schönheit betrachtet werden, dass Skopas ausschliesslich in Marmor arbeitete, wenn wir die Aphrodite pandemos ausnehmen die wahrscheinlich eine Jugendarbeit ist. Denn der lichte Marmor mit seiner weichen Textur und mit seiner halbdurchscheinenden Oberfläche eignet sich ungleich mehr zur Darstellung weicher Formen als das Erz mit seiner Schärfe und mit dem ernsten Ton seiner dunkeln Farbe [23]).

Ein erneueter Rückblick auf die Werke des Skopas wird uns sodann unfehlbar den Eindruck einer lebhaften und reichen Phantasie und Erfindsamkeit des Künst-

lers aufdrängen. Welch eine Fülle der Gestaltung schon in der Achilleusgruppe, die Plinius mit Recht als herrlich preist, wenn sie auch das alleinige Resultat eines ganzen Künstlerlebens gewesen wäre, welch eine Fülle der Gestaltung, die allein der schaffenden Phantasie des Künstlers ihr Dasein verdankte. Die Nereïden, zartjungfräuliche Wesen, in denen die ganze Anmuth des leichtbewegten Meeres, in denen der ganze Zauber sich spiegelt, den die klare Fluthenkühle auf unser Gemüth ausübt, die Tritonen und Phorkiden, halbthierische Gestalten voll sinnlicher Derbheit, die uns das Ungestüm der in wildem Tanze an das Ufer heranstrebenden Wogen vergegenwärtigen, die Hippokampen und die anderen Ungethüme der See, in denen die Phantasie die wechselvollen Räthsel der Tiefe des Meeres verkörpert und die barocken Formen seiner Bewohner künstlerisch veredelt: das ist eine Welt für sich voll der mannigfaltigsten Abstufungen, voll der reizendsten Contraste in Charakter und Gestalt, eine Welt, in deren Schöpfung der Künstler sich kaum irgendwo auf wirklich Vorhandenes und Schaubares stützen konnte, und für die er bei früheren Künstlern nur Weniges vorgearbeitet fand[24]). Und doch stellte er in diesen mannigfaltigen Gestalten nur die begleitende Umgebung seiner Hauptpersonen hin, die er in einer tragischen, tiefbewegten Handlung vereinigte, und doch war dies Ganze nur ein Werk des Meisters. Ihm reihen sich in den Giebelgruppen des tegeatischen Tempels Compositionen an, welche nicht allein die grösste Mannigfaltigkeit der Bildungen, der Handlungen und Bewegungen, sondern eben so sehr die grösste Verschiedenheit im Ausdruck der Charaktere gleichsam mit Nothwendigkeit voraussetzen lassen. Und auf die Gruppen folgen die vielen Einzelbilder, welche Männer und Weiber, reife Gestalten und blühende Jugend, Götter, Dämonen, Heroen und Menschen umfassen, die höchsten Bewegungen und ernste Stille. Wahrlich, an Reichthum der Erfindung, an Fülle der schaffenden Phantasie, an Ausdehnung des Bildungskreises kann kaum einer der früheren Künstler sich mit Skopas messen, der nur von einem, von Praxiteles und vielleicht von Lysippos in dieser Beziehung überboten wird. Das aber ist eben ein Charakterismus dieser starkbewegten, raschlebigen Zeit, und wir dürfen nicht vergessen, wenn wir nicht gegen die Periode des Phidias im höchsten Grade ungerecht sein wollen, dass keine Schöpfung weder des Skopas noch des Praxiteles noch irgend eines anderen der vielen begabten Künstler unserer Periode an die stille Erhabenheit eines Zeus von Olympia, einer Parthenos oder einer polykletischen Here hinanreicht, dass zur Bildung dieser wahrhaft göttlichen Götter eine Grösse, eine Tiefe und Klarheit des Geistes gehörte, welche die jüngeren Meister vergebens angestrebt haben würden.

Es wird überflüssig sein, daran zu erinnern, dass die Werke des Skopas sowohl in ihrer Ausdehnung wie in ihrer Formverschiedenheit die vollendetste technische Meisterschaft voraussetzen, und da uns von seiner Hand bisher wenigstens keine Originalarbeit vorliegt, so dürfen wir bei dem Schweigen der Alten über die Eigenthümlichkeit seiner Formgebung, seines Stiles im engeren Sinne, uns kaum ein Urteil erlauben. Nur Eines dürfen wir zu behaupten wagen, dass, wie in den Hauptwerken des Skopas das Streben offenkundig zu Tage liegt, durch einen lebhaften Ausdruck der Leidenschaften und Bewegungen des Gemüthes den Geist des Beschauers zu ergreifen und zu erschüttern, so auch in seiner Formgebung ein Moment des Effectvollen, ja die ersten Spuren des technisch Virtuosen vorliegen. Für

das Letztere erinnern wir an das fliegende Haar der Bakchantin, das Effectvolle aber tritt uns namentlich in der Gewandbehandlung des Apollon entgegen (des Egremont'schen wie des vaticanischen), und so wenig behauptet werden soll oder mit Recht behauptet werden könnte, dass dies Moment des Effectvollen sich vordrängt, dass es das Auge und den Geist des Beschauers von der Hauptsache ableitet, so gewiss ist es, dass diese prächtige Fülle der Gewandung darauf angelegt ist, auch an und für sich zu imponiren und Wohlgefallen zu erregen. Derartiges kommt in der Kunst des Phidias nicht vor, während wir es z. B. in den Reliefen der Balustrade des Niketempels gefunden haben, die schon um dieses Umstandes willen als Arbeiten dieser jüngeren Zeit zu erkennen sind.

Indem wir glauben, durch die vorstehende Schilderung des Skopas die Unterschiede fühlbar gemacht zu haben, die zwischen seiner Kunst und derjenigen der vorigen Periode stattfinden, müssen wir es den folgenden Capiteln vorbehalten, darzuthun, worin nun wieder dasjenige liegt, was Skopas als eigenthümlich von den anderen Meistern derselben Zeit und namentlich von dem nahe verwandten Praxiteles unterscheidet.

ZWEITES CAPITEL.

Kephisodotos der ältere und Praxiteles.

Plinius unterscheidet zwei Künstler des Namens Kephisodotos, deren einen er Ol. 102 (372 v. Chr.) datirt, während er den anderen unter Ol. 121 (296 v. Chr.) anführt. Den letzteren kennen wir als den Sohn des Praxiteles, von dem ersteren hat es Brunn (Künstlergeschichte 1, S. 370) durchaus wahrscheinlich gemacht, dass er desselben grossen Mannes Vater war, als welcher er für uns ein erhöhtes Interesse gewinnt, und dass das plinianische Datum sich auf eines der späteren Werke des Künstlers bezieht, während ein anderes in die 96. Ol. (392 v. Chr.) angesetzt werden darf. Diesen älteren Kephisodotos kennt Pausanias als Athener, was sowohl durch den Namen an sich als dadurch bestätigt wird, dass Phokion's erste Gemahlin seine Schwester war, denn als solche musste sie attische Bürgerin sein. Möglich ist es weiter, dass diese Künstlerfamilie auch mit Alkamenes im verwandtschaftlichen Zusammenhange steht, denn, wenn Pausanias (8, 9, 1) von einem Werke des Praxiteles sagt, der Meister habe es im dritten Geschlechte nach Alkamenes gearbeitet, so kann sich diese an sich ganz unmotivirt scheinende Angabe auf eine Geschlechtsabfolge innerhalb einer Familie beziehn, sie kann freilich auch von einem Schulzusammenhange und von geistiger Verwandtschaft allein verstanden werden[23]), und würde uns in diesem Falle noch interessanter sein, als im ersteren. Denn dann hätten wir in Kephisodotos dem älteren einen Vermittler zwischen der älteren und der jüngeren Kunst, als welcher er sich auch in seinen Werken zu erkennen giebt.

Von diesen kennen wir die meisten nur ganz oberflächlich, indem auch die von alten Zeugen sehr hoch gelobten nicht näher beschrieben oder charakterisirt werden. Doch schon ihrem Gegenstande nach gehören ein Zeus Soter (Retter) zwischen der Stadtgöttin von Megalopolis und der Artemis Soteira thronend, Bilder, die Kephisodotos mit einem Athener Xenophon zusammen in Megalopolis arbeitete, und Erzstatuen des Zeus mit Scepter und Nike und der Athene mit der Lanze, die nebst einem vorzüglich bewunderungswürdigen Altar (mit Reliefen) im Peiräeus standen, mehr der Kunstweise der vorigen Epoche an, während in zweien Darstellungen der Musen auf dem Helikon, einmal in der Dreizahl, das andere Mal in der hier zum ersten Male auftretenden und fortan gebräuchlichen Neunzahl, in einer Gruppe des Hermes, welcher den Knaben Dionysos pflegt, ein Gegenstand, den wir auch von Praxiteles kennen und der in Reliefdarstellungen[26]) erhalten ist, die füglich auf Kephisodotos oder Praxiteles zurückgehn können, endlich in einer zweiten Gruppe im Tholos des athenischen Marktes, welche die Göttin des Friedens mit dem Kinde Reichthum im Arme darstellte, — während, sage ich, in diesen Darstellungen schon dem Gegenstande nach der Geist der jüngeren Kunst athmet. Dürfen wir vollends annehmen, dass das Ideal der neun Musen, wie wir es kennen, von Kephisodotos, wenn nicht vollendet, so doch zum ersten Male angestrebt worden ist, und dass die erwähnten Reliefdarstellungen des Hermes mit dem Dionysoskinde auf sein Werk zurückgehn, so würde der Künstler auch in der mehr feinen als erhabenen Auffassungs- und Darstellungsweise zu den jüngeren Meistern zu rechnen sein, als deren grösster Vertreter sein Sohn Praxiteles dasteht. In allen seinen genannten Werken aber, denen als das einzige reinmenschlichen Kreisen entnommene ein Redner mit erhobener Hand, möglicher Weise das Vorbild des bekannten sogenannten Germanicus im Louvre, hinzuzufügen ist, zeigt sich Kephisodotos wesentlich als Idealbildner und dem Geiste aller recht eigentlich attischen Kunst getreu, den er auf seinen Sohn vererbte.

Dieser, Praxiteles[27]), der ihm etwa um Ol. 97 (392 v. Chr.) geboren sein mag, wird von Plinius Ol. 104 datirt, was den Anfang seiner künstlerischen Wirksamkeit bezeichnen kann, und muss die Zeit Alexander's des Grossen als noch nicht alter Mann erlebt haben, liess sich aber nicht, wie so manche andere, auch athenische Künstler, herbei, für diesen Eroberer zu arbeiten. Dass Praxiteles Athener war, wird uns ausdrücklich bezeugt, über sein Leben jedoch fehlen uns alle näheren Angaben, und wir können einzig und allein aus der Aufstellung seiner Werke an verschiedenen Orten Griechenlands mit Wahrscheinlichkeit den Schluss ziehn, dass er auch ausserhalb seiner Vaterstadt thätig war, obgleich diese sich des Besitzes einiger seiner vorzüglichsten Werke rühmen durfte.

Was diese seine Werke anlangt, deren wir eine sehr bedeutende Zahl kennen, so ist neuerdings versucht worden[28]), für die wichtigsten derselben eine chronologische Abfolge festzustellen. Obgleich ich nicht läugnen will, dass einige der Daten, mit denen die Werke versehn worden sind, ihr Wahrscheinliches haben, ist doch das Ganze zu wenig sicher und das Ergebniss desselben für die Beurteilung der künstlerischen Entwickelung des Meisters von zu zweifelhaftem Werthe, als dass ich es nicht vorziehn müsste, meinen Lesern die Werke des Praxiteles in einer anderen Anordnung bekannt zu machen. Ich weiss freilich, dass Aufzählungen ermüden, und leider kennen wir von vielen Arbeiten unseres Künstlers nicht viel mehr als den Na-

men, und müssen uns demnach mit dessen Anführung begnügen, aber dennoch kann ich nicht umhin, die Liste dieser Arbeiten vollständig mitzutheilen, da sich aus ihrer Kenntniss ein gutes Stück der Grundlage unseres Urteils über den Kunstcharakter des Meisters ergiebt, welches entsetzlich verkehrt ausfallen würde, wenn wir uns an die meistgenannten und meistgepriesenen Schöpfungen allein oder auch nur vorwiegend halten wollten. Wir lassen also zunächst eine blosse Aufzählung der Werke folgen, der wir nur dasjenige beifügen, was wir ausser dem Namen Thatsächliches über dieselben wissen und was zum Verständniss unbedingt nöthig ist.

1. Göttervereine.

1. Gruppe der zwölf olympischen grossen Götter in einem Tempel zu Megara.
2. Here thronend zwischen Hebe und Athene in einem Tempel in Mantineia.
3. Demeter zwischen Persephone und Iakchos im Demetertempel zu Athen am Eingange der Stadt. Auf der Wand stand mit attischen Buchstaben, dass die Statuen Werke des Praxiteles waren. Aus Ciceros vierter Rede gegen Verres (cap. 60) ergiebt sich, dass der Iakchos dieser Gruppe zu des Redners Zeit in ganz vorzüglicher Schätzung stand[29]).
4. Demeter zwischen Chloris (Flora) und Triptolemos, zu Plinius' Zeit unter den Marmorwerken in den servilianischen Gärten.
5. Agathodämon (Bonus Eventus) und Agathe Tyche (Bona Fortuna), die Gottheiten des Gedeihens und Glückes, Marmor auf dem Capitol.
6. Leto mit Apollon und Artemis im Tempel des Apollon in Megara.
7. Dieselben im Doppeltempel des Asklepios und der Leto mit ihren Kindern in Mantineia; auf dem Fussgestell der Gruppe war im Relief eine Muse und Marsyas mit der Flöte dargestellt.
8. Apollon und Poseidon in Rom auf dem Capitol scheinen, ähnlich wie im Cellafriese des Parthenon (Band 1, S. 267), als die ionischen Stammgötter Athens zusammengruppirt zu sein.
9. Dionysos, Staphylos (Träubling) und Methe[30]) (Trunkenheit), aufgestellt unter einem Dreifuss auf dem Knauf eines Rundtempels nach Art der sogenannten Laterne des Demosthenes in der Tripodenstrasse Athens. Der Satyr Staphylos dieser Gruppe war besonders berühmt, und wird als „der vielgepriesene (periboëtos)" von Plinius angeführt; diesen Satyrn soll der Künstler selbst, überlistet durch seine Geliebte, Phryne, der er sein bestes Werk versprochen hatte, ohne dasselbe nennen zu wollen, neben einem Eros, den Phryne erhielt, als sein vorzüglichstes Werk bezeichnet haben; lange galt der unten in Abbildung beizubringende capitolinische Satyr für ein Nachbild desselben, aber ohne allen haltbaren Grund, so sehr, dass wir mit Bestimmtheit sagen können, er ist es nicht[31]). Über die Gruppirung dieser Figuren sowie über die Composition der anderen Gruppen des Praxiteles werde ich weiterhin sprechen.
10. Die Statuen vor dem Tempel der Felicitas in Rom, die Plinius (34, 69) nur in dieser unbestimmten Weise anführt, sind wahrscheinlich die von Cicero (in Verr. 4, 2, 4) und von Plinius an einem anderen Orte (36, 39) erwähnten Thespiaden, musenartige Gestalten oder schlechthin Musen[32]). Es müssen

sehr liebliche Figuren unter diesen gewesen sein, da Plinius, zu dessen Zeit übrigens der Tempel wie die Statuen bereits untergegangen waren, erzählt, dass ein römischer Ritter sich in eine derselben verliebte.

11. Ein bocksfüssiger Pan, Nymphen und Danaë werden uns in zweien Epigrammen (Anall. 2, 383, 4 und 3, 218, 315) als Werke des Praxiteles genannt, jedoch ist es noch nicht gelungen, die Bedeutung dieser Composition festzustellen.

12. Peitho (die Göttin der Überredung) und Paregoros (die Göttin der Zurede) im Tempel der Aphrodite in Megara.

2. Göttergruppen in Handlung.

13. und 14. Der Raub der Persephone in einer Erzgruppe und die Zurückgabe der Persephone an ihren Gatten Hades durch Demeter als Gegenstück[33]). Die erste Gruppe enthielt die gewaltsame Entführung der Persephone durch den Gott der Unterwelt, der die schöne Geliebte auf seinem Viergespann in sein dunkles Schattenreich hinwegrafft, die zweite Gruppe bezieht sich auf den jährlichen Abschied der Demeter von ihrer Tochter nach den Bestimmungen des Vertrags zwischen Ober- und Unterwelt, nach denen Persephone im Frühling zur Oberwelt und zur Mutter emporsteigt, und im Herbste zu der Welt des Todes und dem finstern Gemahl zurückkehrt, von Demeter selbst diesem zugeführt, die deshalb „katagusa", die zurückführende, hiess. Dass diese beiden Erzgruppen nahe verwandten Gegenstandes Seitenstücke gewesen seien, kann man kaum bezweifeln, offenbar aber bildeten sie auch sehr bedeutende Gegenstücke, in deren einem die wildeste Bewegung und Leidenschaft herrschte, während das andere von sanfter Trauer und der Wehmuth des Abschieds von Mutter und Tochter erfüllt zu denken ist.

15. Mänaden und Thyaden, Karyatiden und Silene, also ein bewegtes Stück des bakchischen Chors, in dem wir die Karyatiden wahrscheinlich als Tänzerinnen eines bestimmten religiösen Tanzes aufzufassen haben. Silene allein und zwar bakchisch tobende und schwärmende Silene, das sind ältere Satyrn, nennt uns ein Epigramm (Anall. 2, 275).

3. Götterstatuen.

16. Here, Tempelbild in Platää, kolossal, stehend, aus pentelischem Marmor. Eine Münze von Platää, abgeb. in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 1, Nr. 134, zeigt uns ein liebliches Köpfchen der Here, welches möglicherweise auf das Werk des Praxiteles zurückgeht, welches aber, wie die meisten Münzstempel, zu geringe Gewähr der Treue hat, um als Grundlage unserer Vorstellung von der Statue des Praxiteles gelten zu können[34]).

17. Am Eingange desselben Tempels eine Statue der Rhea, welche den Stein trug, den sie dem Kronos anstatt des Zeuskindes zum Verschlingen darbot. Sehr gern würde man auf diese Statue die unvergleichliche Darstellung der Rhea, welche Kronos den Stein darbietet, in dem Relief eines vierseitigen Altars des capitolinischen Museums[35]) zurückführen, da diese Rhea allerdings praxitelischen Kunstgeist athmet; allein da in diesem Relief Kronos selbst erscheint, während die Statue des Praxiteles allein stand, und da Kronos gleichermassen vor-

trefflich und meisterlich componirt ist, wie Rhea, so ist diese Zurückführung ohne Willkür nicht möglich.

18. Leto, Tempelbild zu Argos.
19. Die brauronische Artemis, Tempelbild auf der Burg von Athen. Die Zurückführung der bewunderungswürdigen Statue der Artemis aus Palast Colonna im berliner Museum[36]) auf dies Werk beruht auf keinerlei positivem Grunde.
20. Artemis, Tempelbild in Antikyra. Die Göttin trug eine Fackel in der Rechten, einen Köcher auf der Schulter und neben ihr lag ein Hund.
21. Tyche, die Glücksgöttin, Tempelbild in Megara.
22. Trophonios, der in Träumen Orakel gebende Erdgott von Lebadeia in Böotien, Tempelbild in Lebadeia[37]).
23. Dionysos, Tempelbild in einem Tempel neben dem alten Theater zu Elis.
24. Dionysos, beschrieben von Kallistratos (8) als irgendwo in einem Haine aufgestellt, jugendlich weich, mit Epheu bekränzt, das Rehfell umgegürtet, die Linke auf den Thyrsos gestützt[38]). Näheres weiter unten.
25. Hermes das Dionysoskind tragend im Heretempel von Olympia, derselbe Gegenstand, den wir unter den Werken des älteren Kephisodotos kennen gelernt haben.
26. Apollon mit dem Beinamen „sauroktonos (der Eidechsentödter)". Näheres über diese in zahlreichen Nachbildungen[39]) erhaltene Statue wird unten beizubringen sein.
27. „Oenophoros," das ist ein Satyr der den Weinschlauch trägt oder den Weinbecher hält.
28. Satyr im Tempel des Dionysos zu Megara, aufgestellt neben (nicht gruppirt mit) dem uralten Holzbilde des Dionysos patroos. Wenn wir für den capitolinischen Satyrn ein bestimmtes Vorbild unter den Werken des Praxiteles suchen, so wird eher an diesen als an den Satyrn in der Gruppe oben Nr. 9 zu denken sein.

29—33. Aphrodite fünf Mal und zwar
   a) die hochberühmte, ganz unbekleidete in Knidos, von der später im Detail zu handeln sein wird.
   b) Die nicht weniger vorzügliche in Kos, die aber im schärfsten Gegensatze gegen die erstere ganz bekleidet (velata specie) dargestellt, und eben deshalb von den Koërn, welche die Wahl zwischen beiden Statuen hatten, der nackten vorgezogen worden war.
   c) In Thespiä, von Marmor, aufgestellt neben einem Bilde der Phryne.
   d) Vor dem Tempel der Felicitas in Rom, von Erz, mit dem Tempel durch Feuer zu Grunde gegangen.
   e) Zu Alexandria am Latmos in Karien.

34—36. Eros zwei oder drei Mal, und zwar
   a) ursprünglich in Thespiä aufgestellt, durch Caligula nach Rom geschleppt, von Claudius zurückgegeben, von Nero abermals geraubt und in den Bauten der Octavia aufgestellt, wo er unter Titus durch Feuer zu Grunde ging. In Thespiä wurde er durch eine Nachbildung des athenischen Künstlers Menodoros ersetzt. Näheres wird unten beizubringen sein.

b) Zu Parion an der Propontis.

c) Im Besitze des Heius zu Messana, von Verres geraubt; die Echtheit, d. h. die Originalität dieses Werkes ist mir verdächtig, um so mehr, als Cicero (in Verr. 4, 2, 4) angiebt, dass die Darstellung mit dem thespischen Eros übereinstimmte. Es liegt ungleich näher anzunehmen, der reiche Privatmann in Messana habe eine Nachbildung des thespischen Eros als ein Originalwerk des Praxiteles besessen, das er hätte mit Gewalt rauben oder wenigstens mit Golde aufwägen müssen.

Auch die beiden Erosstatuen von Erz, welche Kallistratos (4 und 9) als praxitelische Werke beschreibt, und von denen die eine „auf der Akropolis“ (von Athen?) gestanden haben soll, bin ich mehr geneigt für Nachbildungen des thespischen und dessen von Parion als für verschiedene Originale zu halten. Die Bedeutung der Beschreibungen des Rhetors würde durch diese Annahme nur wachsen.

4. Aus menschlichem oder gemischtem Kreise.

37 und 38. Zwei Bilder der **Phryne**, eines das schon erwähnte aus Marmor zu Thespiä, das andere von ihr selbst in Delphi geweiht aus vergoldetem Erz.

39. Eine weinende Matrone und eine lachende Buhlerin von Erz; die letztere soll abermals Phryne gewesen sein.

40 und 41. Ein sich **bekränzendes** und ein sich **Schmuck anlegendes Mädchen**.

42. **Wagenlenker** auf ein Viergespann von Kalamis, siehe Band 1, S. 162.

43. Ein **Krieger** neben seinem **Ross** auf einem Grabmal zu Athen, wahrscheinlich Relief.

44. Eine **Porträtfigur** zu Thespiä, zu der eine fragmentirte Inschrift mit dem Künstlernamen (C. I. 1604) gehört.

5. Ungewiss und zweifelhaft.

45. Die Zwölfkämpfe des Herakles an seinem Tempel in Theben, gewöhnlich als Giebelgruppe aufgefasst, von mir dagegen als Metopenreliefe betrachtet. Siehe Band 1, S. 226 f. mit Note 23.

46. „Marmorne Werke im Kerameikos von Athen“ nach Plinius, der den Gegenstand nicht angiebt, vielleicht eine Gruppe der eleusinischen Gottheiten (Demeter, Kora und Iakchos), die Pausanias ohne Nennung des Künstlernamens anführt.

47. Nach Strabon (14, 641, b) war der Altar der Artemis in Ephesos „erfüllt“ mit Werken des Praxiteles. Ist die Notiz an sich in Ordnung, so wird man an Reliefe zu denken haben, und dieser Altar böte ein Gegenstück zu demjenigen des älteren Kephisodotos im Peiräeus.

48. Die Gruppe der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton, ungenügend beglaubigt bei Plinius 34, 70. Siehe Band 1, S. 114.

49. Der eine Koloss auf Monte Cavallo in Rom, ungenügend beglaubigt durch die Inschrift Opus Praxitelis. Siehe Band 1, S. 203 mit Note 8.

50. Arbeiten am Mausoleum in Halikarnassos, ungenügend beglaubigt durch Vitruv. 7 Vorrede.

51. und 52. Die Gruppe der Niobe und ein „Janus", d. h. ein älterer doppelgesichtiger Hermes[40]) nach Plinius 36, 28 entweder von Praxiteles oder von Skopas.

Eine auch nur einigermassen aufmerksame Prüfung der in der vorstehenden Liste aufgeführten Werke des Praxiteles in ihrer ganzen reichen Mannigfaltigkeit, welche Götter und Menschen, Männer und Weiber, reifes Alter und blühende Jugend, umfangreiche Gruppen und zahlreiche Einzelstatuen, stark bewegte und ruhige Darstellungen umfasst, wird unsere Leser gegen einen einseitigen Eindruck vom Kunstcharakter des Praxiteles bewahren, welcher aus der alleinigen Kenntnissnahme von seinen berühmtesten und näher bekannten Werken fast unfehlbar hervorgeht. Denn allerdings tritt uns in diesen berühmtesten Werken in der äusseren Erscheinung sinnliche Schönheit zunächst mächtig entgegen, und wird diese in den Schilderungen der Alten um so häufiger hervorgehoben, je anziehender sie dem Blicke des gewöhnlichen Beschauers und je schwieriger es sein musste, durch sie hindurch eine höhere, ideale Auffassung des Meisters wahrzunehmen. Ich bin nun sehr weit entfernt, dies Moment der sinnlichen Schönheit im Kunstcharakter des Praxiteles hinwegzuläugnen, ich will auch gar nicht in Abrede stellen, dass bei Praxiteles grade so gut, wie bei Myron, Phidias, Polyklet, der Ruhm gewisser Werke vor anderen mit deren wirklicher relativer Vortrefflichkeit unter den Arbeiten des Meisters in Zusammenhang stehe, obwohl nie vergessen werden darf, dass dieser Ruhm in einer späteren Zeit zunächst mehr von der Auffassungsweise und dem Auffassungsvermögen eben dieser Zeit abhangt, als von dem Grade, in welchem sich der innerste Geist und Charakter des schaffenden Künstlers in ihnen offenbart. Denn, Jeder sieht Geister nach seiner Art, sagt Goethe, ein abgeschmackter abgeschmackte und ein vertrackter vertrackte, und ebenso sieht Jeder Kunstwerke nach dem Massstabe seiner geistigen und gemüthlichen Begabtheit. Bei einem Zeus oder einer Athene des Phidias, oder bei Polyklet's Here kommt die Auffassungsweise der Zeit, aus der unsere Berichte stammen, weit weniger in Frage als bei den berühmtesten Werken des Praxiteles. Denn die göttliche Erhabenheit und Majestät dieser Gottheiten wurde entweder vom Beschauer empfunden und verstanden oder sie wurde es nicht; in diesem letzteren Falle konnten solche Werke überhaupt keinen nachhaltigen Eindruck machen, missverstanden aber konnten sie nicht werden. Eine nackte Aphrodite des Praxiteles dagegen, mochte auch der feinfühlige Mensch in ihr noch so sehr und noch so deutlich die Göttin der Liebe und der Schönheit erkennen, war für grobsinnliche oder selbst für Menschen von prosaischem Gemüthe Nichts mehr und Nichts weniger als ein schönes nacktes Weib. Und daraus allein erklärt es sich zur Genüge, dass das Alterthum von sinnlichen Eindrücken mehrer praxitelischen Werke zu berichten weiss, welche Eindrücke phidiassische Statuen schon als ganz bekleidete nicht hervorrufen konnten. Wer aber ausschliesslich nach diesen Eindrücken oder auch nur wesentlich nach denselben den Kunstcharakter des Praxiteles beurteilen will, wer die berühmtesten Werke des Meisters allein als für unsere Auffassung massgebend betrachtet, der muss denselben nothwendig falsch beurteilen. Das Correctiv unseres Urteils liegt in der Berücksichtigung des hier Hervorgehobenen und in derjenigen der

anderen zahlreichen Werke des Meisters, in denen das Element des sinnlich Schönen entweder ganz zurücktritt oder doch in keinerlei Weise vorherrscht. Werke der Art, und sie bilden die überwiegende Mehrzahl unter den Arbeiten des Praxiteles, hätte dieser nicht schaffen können, wäre ihn zu schaffen nicht in den Sinn gekommen, wenn er ausschliesslich der Meister sinnlich reizender Schönheit gewesen wäre, als welcher er nur zu oft betrachtet wird. Und endlich, um auch dies nicht unerwähnt zu lassen, sage man nicht, diese Werke schuf er in öffentlichem Auftrage, die anderen, sinnlich schönen, aus dem eigenen Triebe seines Genius heraus, denn das ist theils nicht wahr, theils unnachweisbar, oder beruht endlich auf einer verkehrten Auffassung dessen, was sich ein Künstler auftragen lässt und was er auszuführen ablehnen wird. Ein Meister wie Praxiteles wird ganz gewiss Nichts übernehmen, was seinem Genius nicht entspricht, worin er nicht glauben darf, seinen Genius mit Erfolg walten zu lassen; und wenn man denn die oben angeführten Tempelbilder der Zwölfgötter, der Here, Leto, Artemis, des Poseidon und Apollon, des Trophonios und Hermes, in denen von sinnlicher Schönheit als solcher nicht die Rede sein kann, als bestellte Arbeiten geringer anschlagen will, als die beiden Aphroditen, die nackte knidische und die bekleidete koïsche, die Praxiteles zum Verkauf stellte, also nicht in directem Auftrag arbeitete, so darf man wohl entgegnen, dass der thespische Eros und der von Parion, dass der Dionysos in Elis, und andere Werke voll sinnlicher Schönheit auch bestellte Werke waren oder als solche betrachtet werden können, während z. B. die beiden grossen Erzgruppen des Koraraubes und der Zurückführung der Persephone schwerlich bestellt, sondern die freien Schöpfungen des Meisters waren.

Nach diesen Vorbemerkungen, die, davon bin ich fest überzeugt, kein sinniger Leser überflüssig nennen wird, gehe ich ohne weiteres Bedenken zur Schilderung der uns näher bekannten Meisterwerke des Praxiteles über.

Die knidische Aphrodite[11]). Über die äussere Erscheinung dieser berühmtesten aller Aphroditestatuen, um derentwillen Viele nach Knidos schifften und für deren Überlassung der König Nikomedes von Bithynien den Knidiern vergebens die Zahlung ihrer gesammten Staatsschulden anbot, können wir aus schriftlichen Berichten und aus Nachbildungen auf knidischen Münzen[12]) (s. Fig. 65) Folgendes feststellen. Die Göttin stand in einem eigenen Tempelchen, welches von beiden Seiten her zugänglich war, damit man das Bild in allen Richtungen vollkommen sehn könne. Aus parischem Marmor gearbeitet war sie vollkommen nackt, während sie aber mit der rechten Hand den Schooss bedeckte, liess sie aus der erhobenen linken das letzte so eben abgestreifte Gewand über eine Vase fallen, in der wir uns Salböl denken dürfen; die Nacktheit der Göttin war also durch das Bad motivirt, und sie war aufgefasst, als ob sie sich eben bereite, in die Fluth hinabzusteigen. Die Last des leise nach links gebeugten Körpers ruhte auf dem rechten Fusse in einer sehr beweglichen Stellung, welche durchaus nicht auf längere Dauer berechnet oder auf solche auch nur möglich ist, und welche die gesammten Reize des

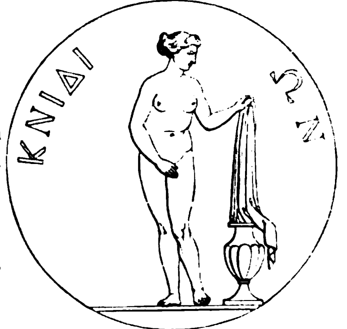


Fig. 65. Münze von Knidos mit der Aphrodite des Praxiteles.

himmlischen Leibes gleichsam nur in einem flüchtigen günstigen Momente dem Auge des Beschauers enthüllt. Von einem solchen weiss die Göttin selbst Nichts, nur ein unwillkürliches, echt weiblich schamhaftes Gefühl lenkt die Bewegung ihrer rechten Hand, das Haupt ist nicht emporgerichtet, das Auge schaut nicht hinaus in grössere oder geringere Ferne, als wolle sich die Badende vergewissern, nicht überrascht zu werden, sondern das Haupt ist zur Seite gewandt und das Auge ist der Hand gefolgt, die das letzte Gewandstück gleiten lässt. So steht sie da, ein über alle Massen herrliches Weib, und wenn über das schöne Antlitz, welches von leichtgewelltem und zierlich geordnetem Haar umrahmt, besonders in der Stirn und in der feinen Zeichnung der Brauen und in dem feuchten Glanze des schmal geöffneten freundlichen Auges bewundrungswürdig war, wenn über dies schöne Antlitz und den leise geöffneten Mund ein sanftes Lächeln glitt, so erklärt sich dieses, welches der Göttin ohnehin so natürlich ansteht, leicht aus der ganzen Situation und aus dem natürlichen Behagen beim Einsteigen in das erquickende Bad. Nicht aber war dies Lächeln ein selbstgefälliges oder gar ein herausforderndes, nicht war der feuchte Glanz des Auges ein solcher, der einen Zug von Sinnlichkeit oder sinnlicher Lüsternheit bezeichnete, das dürfen wir mit der grössten Bestimmtheit behaupten, weil Lukian, der zu der Schilderung seines aus allen schönsten Statuen zusammengesetzten Idealbildes Haar und Stirn und Brauen und das feuchtglänzende Auge von Praxiteles' Knidierin entnimmt, dieses seines Idealbildes keusches und unbewusstes Lächeln von Kalamis' Sosandra entlehnt; denn was wäre das für ein weibliches Idealbild, das mit den Augen sinnlich sehnsüchtig dreinblickte und zugleich von keuscher Schamhaftigkeit übergossen wäre.

So viel können wir über die äussere Erscheinung und über den in dieser sich aussprechenden Geist dieses einzigen Kunstwerkes feststellen; allerdings wetteifern namentlich die Epigrammendichter in witzigen Einfällen, in denen sie die überschwängliche Schönheit desselben preisen, aber ihre Ausdrücke sind so allgemeiner Art, dass sie uns eine speciellere Vorstellung, als die, welche wir uns gebildet haben, nicht zu vermitteln vermögen. Wichtiger als diese Lobpreisungen ist für unsere Auffassung der Umstand, dass nicht allein diese Epigramme, sondern dass auch ein so feiner Schriftsteller wie Lukian das Werk des Praxiteles so gut wie die Athene des Phidias das wahre und vollendete Abbild der Göttin nennt, wie sie im Himmel lebt. Das ist deshalb wichtig, weil es uns lehrt, das Praxiteles, mochte er die Formen seiner Aphrodite nach dem Modell der Phryne oder der Kratina bilden — und wo hätte er denn sonst wohl seine Studien machen sollen, um einen vollendet schönen weiblichen Körper zu schaffen, als an den schönsten Weibern? — dass, sage ich, Praxiteles es wohl vermochte für einen feineren Sinn die Göttin im Weibe zur Anschauung zu bringen. Und gewiss wird uns diese Überzeugung bestärkt, wenn wir beachten, dass der Meister es wagte, in Thespiä eine Aphrodite neben dem Bilde der Phryne aufzustellen, denn es kann keinem Zweifel unterliegen, dass hier alle Welt auf den ersten Blick die Göttin vom menschlichen Weibe unterschied, und dass der Künstler in den beiden Statuen gleichsam das gegebene Modell und dasjenige hinstellte, was über menschliches Mass hinaus ein Künstlergenius aus dem Modell zu entwickeln vermag. Wer sich mit eigenen Augen überzeugen will, wie sehr ein blühend schönes Weib voll göttlicher Hoheit sein kann, der trete, unter mehren anderen

Aphroditestatuen ähnlichen Geistes, vor die Venus von Melos im Louvre, von der wir später reden werden; das ist der üppigst schöne Körper, den wir aus dem Alterthum besitzen, das ist das blühendste Fleisch, das im Marmor gebildet werden kann, und doch, wer verkennt die Göttin?

An Werke wie diese Statue von Melos, oder wie die sogenannte Dione im britischen Museum, oder die Aphrodite von Arles im Louvre müssen wir uns, obgleich diese Statuen nicht ganz entkleidet sind, auch wesentlich halten, wenn wir uns das von Praxiteles bestimmte Ideal der Aphrodite vergegenwärtigen wollen. Denn unter den ganz nackten Aphroditen der späteren griechischen und römischen Kunst ist schwerlich eine einzige, in der nicht das Weib über die Göttin überwöge, am zartesten ist diejenige aus Palast Braschi in München [43]), während bei den meisten dieser Bilder jener Zug von Sinnlichkeit und selbst von sinnlicher Lüsternheit sich findet, den man von ihnen ausgehend auch dem Meisterwerke des Praxiteles zuschreiben zu dürfen glaubte. Dass aber dieser Schluss von den Nachbildern auf das unnachahmliche Vorbild nicht erlaubt sei, das lehrt uns ein auch nur etwas genaueres Studium der Composition dieser späteren Statuen, namentlich der sogenannten mediceïschen Venus des Kleomenes von Athen, die wir im sechsten Buche dieses Werkes näher betrachten werden. In der mediceïschen Statue und anderen berühmten Exemplaren ist selbst die Motivirung der Nacktheit durch das Bad aufgegeben, aber auch wo diese gewahrt blieb, geschah es in oberflächlicher und äusserlicher Weise und alles Naive, Selbstvergessene der praxitelischen Aphrodite ist aus der Stellung dieser Statuen gewichen, ja wie geflissentlich entfernt [44]). Wo aber die Composition, wo mit ihr die ganze Intention der Werke so verändert worden, sollen wir da nicht annehmen, auch der Geist sei ein anderer geworden? sollen wir nicht glauben, eine Zeit, welche alle Naivetät der Composition des Praxiteles verwischte, habe mit rauher Hand noch viel eher den Hauch des Göttlichen verwischt, der des grossen Meisters einziges wirkliches Abbild der Aphrodite umschwebte? sollen wir nicht sagen dürfen, dass die Verschmelzung göttlicher Hoheit mit der vollkommensten sinnlichen Schönheit eine That sei, die einem grossen Genius, nicht aber mässiger begabten Nachahmern gelingen kann? Oder, wem von uns würde es einfallen zu sagen, die mediceïsche Venus oder andere Statuen ihres Gleichen seien die ganze Aphrodite, die Aphrodite des Homer? Ich wenigstens habe von dieser eine andere Vorstellung und gewiss die meisten meiner Leser mit mir. Für mich würde erst eine Verschmelzung der ernsten Hoheit der Venus von Melos mit der zarten Schönheit der mediceïschen den Begriff der homerischen Göttin decken, und nur wer sich diese Verschmelzung vollzogen denken kann, trägt nach meiner Überzeugung eine Vorstellung der praxitelischen Aphrodite im Geiste. „Denn die Totalität ist, wie Feuerbach (nachgel. Schriften 3, 60) sagt, das Wesen des wahren Ideals, während es in der Natur der Sache liegt, dass in den späteren Kunstschöpfungen (schon weil sie Nachahmungen waren) das Grundideal sich nach allen seinen Theilen gleichsam auseinanderlegt und in den einzelnen Nachbildungen bald mehr von seiner erhabenen, bald mehr von der anmuthigen Seite erscheint."

Die Statuen des Eros [45]). Über die beiden berühmtesten Erosstatuen des Praxiteles, die thespische und diejenige in Parion an der Propontis haben wir nur wenige äusserliche Notizen. Der thespische Eros war von pentelischem Marmor,

hatte vergoldete Flügel, und war, wie aus einer epigrammatischen Beschreibung hervorgeht, nicht als Bogenschütze aufgefasst, sondern stand ruhig vor sich hin blickend da. Den Eros in Parion kennen wir noch weniger genau, und nur seine reizende Schönheit wird uns bezeugt. Für die Erkenntniss des Erosideals, wie es Praxiteles fixirte, müssen wir uns daher hauptsächlich an die Beschreibungen halten, welche Kallistratos in seinen „Statuen" von zweien Eroten giebt, die er als praxitelische bezeichnet. Der erstere (Nr. 4) war ein blühender Knabe, geflügelt, den Bogen in der linken Hand, die Rechte ruhend über das Haupt gelegt. Er war weich (von fliessenden Formen, ὑγρός) ohne Weichlichkeit[46]), blühende Locken umgaben sein Haupt, sein Antlitz zeigte ein freudiges Lächeln und aus seinen Augen glänzte etwas Feuriges und doch Mildes. Den anderen (Nr. 11) beschreibt uns der Rhetor als weichen Knaben voll Zärtlichkeit und Sehnsucht in der Blüthe des Jugendalters. Die Locken fielen ihm vorwärts bis an die Brauen, sein Haupt war also leise geneigt, doch hielt ein Haarband die Stirn von Locken frei, das Auge aber war voll vom Reiz der Liebe, sehnsüchtig und doch verschämt blickend.

Was wir zuerst aus diesen Beschreibungen mit Sicherheit entnehmen können ist, das Praxiteles den Gott der Liebe nicht als spielendes Knäbchen, sondern in dem Lebensalter darstellte, in welchem der Knabe zum Jüngling wird. Und in der That gehört geringes Nachdenken dazu, um einzusehn, dass dies die einzige Gestalt ist, in welcher Eros' wirkliches Ideal verkörpert werden kann.

Der Knabe weiss Nichts von Liebe, und die Erotenknaben besonders der späteren Kunst vergegenwärtigen uns auch nicht die Liebe mit ihrem Langen und Bangen in schwebender Pein, sondern, wenn Etwas, die heiteren Spiele verliebter Tändeleien. Der reife Jüngling aber und der Mann kann uns Eros eben so wenig vergegenwärtigen wie der Knabe, denn den reifen Jüngling und den Mann, wenn er ein Mann ist, kann nie die Liebe mit ihren Träumereien, mit ihrem Sehnen und mit ihrer Wonne der Wehmuth erfüllen und beherrschen, der Mann soll handeln, und wenn er liebt, so kann er und soll er mit kühner und frischer That den Gegenstand seiner Sehnsucht für sich erwerben und er wird uns verächtlich und widerwärtig, wenn er in thatenloser Sehnsucht dahinschmachtet. Wohl aber giebt es eine Zeit in unserem Leben, wo auch den Besten und Tüchtigsten von uns, und grade den geistig und gemüthlich Begabtesten am meisten das e i n e schwärmerische Gefühl der Liebe ergreift und im Sinnen des Tages, in den Träumen der Nacht beherrscht. Das ist die Zeit, wo der Knabe zum Jüngling reift, wo seine Sinnlichkeit erwacht, ohne dass er sich sinnlichen Verlangens bewusst ist, wo das reizbare Gemüth von jedem Strahle der Schönheit entzündet wird, wo die erregte Phantasie jede Schönheit zum Ideale steigert, wo der Mensch durch den Reichthum erwachender Gefühle, die er bisher nicht ahnte, zum Räthsel für sich selber wird, und wo er in jene bald freudige, bald wehmüthig weiche Träumerei versinkt, aus der wir ihn vergebens zu erwecken suchen und aus der er selbst sich nicht befreien mag. Das ist das Alter, in dessen Formen der Gott der Liebe, der nur dieses ist, allein verkörpert werden kann, und in dem er von Praxiteles verkörpert wurde. Gleichwie der Gott des Krieges selbst ein kräftiger Krieger, der Gott des silbernen Bogens und der Musik selbst ein Bogenschütz und ein begeisterter Musiker, die Göttin der Jagd selbst rasche

Jägerin sein musste, so musste der Gott der Liebe selbst als versunken und als aufgegangen in dies wogende Meer der Empfindungen dargestellt werden. Deshalb war er auch in Praxiteles' Idealbildern nicht Bogenschütze, nicht mit dem mechanischen Symbol des Pfeiles traf er das Herz des Beschauers, sondern seine blühende Jugend und sein sehnsüchtig verschämter Blick rief in dem Herzen desselben die Gefühle wach, die ihn dereinst so unaussprechlich selig gemacht hatten.

Nach dem, was wir über die Erosstatuen des Praxiteles sicher wissen, können wir nicht zweifelhaft sein, dass eine kleine Zahl von Statuen dieses Gottes, die wir besitzen, auf sein Vorbild zurückzuführen sind. Ausser einer Statue im Louvre[47]), die Winkelmann meiner Ansicht nach viel zu hoch schätzt[48]), und die auch der Composition nach Praxiteles ferner steht, sind hier besonders der Torso von Centocelle im Vatican (Fig. 66 a), der einen vortrefflichen Kopf auf einem viel zu derben

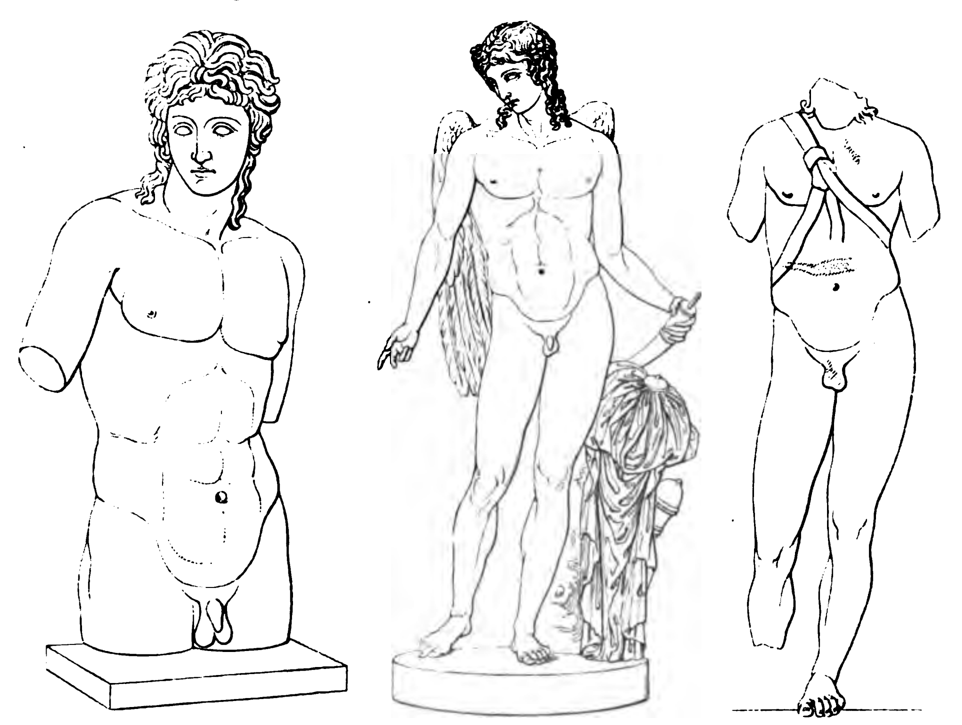


Fig. 66. a. Erostorso von Centocelle im Vatican, b. Eros im Museo borbonico, c. Eros im britischen Museum, nach Praxiteles.

Körper später römischer Arbeit zeigt, eine vollständig erhaltene Statue im Museo borbonico (Fig. 66 b.) und eine Statue im britischen Museum unter den von Lord Elgin erworbenen Marmorn (Fig. 66 c) zu nennen, welche letztere, leider am Kopfe, an den Armen und am rechten Bein verstümmelt, was den Körper anlangt würdig sein dürfte, auf Praxiteles' eigenen Meissel zurückgeführt zu werden. Dieser Körper ist neben dem Ilioneus genannten Troïlos[49]) in München das vollendetste Muster eines zum Jüngling reifenden Knabenkörpers, schlank, weich ohne Weichlichkeit, zart ohne Schwäche, frisch ohne die Spuren athletischer Kräftigkeit. Der Kopf aber des vaticanischen Torso, obwohl sein Gesichtsausdruck im Ganzen ernst ist, zeigt doch keine Spur

von Traurigkeit oder Melancholie, sondern schwärmerisches und träumerisches Versunkensein in Gefühl und Betrachtung. Denn dass die Gedanken unseres Eros nicht auf ein bestimmtes Object sinnend gerichtet sind, das zeigt sich deutlich genug in der glatten Stirn und in den unbewegten Brauen, welche das Sinnen nach der Mitte zusammenzieht. Zu diesem träumerischen Versunkensein stimmt die leise Neigung des Hauptes, welche um Trauer oder auch nur Wehmuth auszudrücken bedeutender sein müsste, dabei spielt ein fast unmerkliches Lächeln um die Lippen, anzudeuten, dass es anmuthige Bilder sind, welche durch die Seele des Jünglings ziehn. In dieser ganzen Darstellung ist Eros ein Mysterium der Kunst, wie irgend eines vorhanden ist, und dieses von Praxiteles festgestellte Ideal allein reicht hin, um des Künstlers Schöpfungen einen ganz anderen Charakter zu vindiciren, als das Streben nach äusserer Schönheit und nach sinnlichem Reiz, so wenig er der feinsten Schönheit zur Verkörperung seiner Gedanken entrathen konnte.



Fig. 67. Apollon sauroktonos im Louvre, nach Praxiteles.

Der Apollon sauroktonos. Diese Statue, von der wir in der nebenstehenden Zeichnung (Fig. 67) eine nur in der rechten Hand, die einen Pfeil halten müsste, unrichtig restaurirte Nachbildung beibringen, wird dem modernen Leser nie so nahe zu bringen sein, wie der Eros, ist auch, obgleich in der Form im höchsten Grade anmuthig, von ungleich weniger bedeutendem inneren Gehalt und Interesse[50]). Plinius sagt in der Aufzählung der Erzwerke des Praxiteles: er machte auch einen jugendlichen Apollon, der einer zu ihm herankriechenden Eidechse mit dem Pfeile auflauerte, welchen man „den Eidechsentödter" nennt. Um ein Tödten des artigen Thierchens handelt es sich aber wahrscheinlich gar nicht, und der Name, der sicher kein Cultname Apollon's ist, scheint nur aus dem Augenschein der Situation, vielleicht mit scherzhafter Anspielung auf den feierlichen Beinamen „Pythontödter" der Statue beigelegt zu sein. Die Eidechse ist, wie die meisten Erdthiere, wie z. B. die Schlange und die Maus, weissagerisch, auch scheint es Eidechsenorakel und Eidechsenpropheten (Galeoten) gegeben zu haben, nur dass wir die Art dieser Prophetie nicht kennen. Da nun Apollon der eigentliche Orakelgott Griechenlands war, so konnte er im Ernst oder im Scherz mit allem

Orakelwesen in Verbindung gesetzt werden, und dies scheint die Grundlage der heiter anmuthigen Composition des Praxiteles zu sein, die wir vor uns haben. Die Erfindung ist, glaube ich, am besten von Feuerbach charakterisirt wie folgt: „Der Knabe Apollon weilt in ländlicher Stille; um die Mittagsstunde ruht er nachlässig an einen Baumstamm gelehnt, in der Rechten gedankenlos mit einem Pfeile spielend. Der Bogen lag in der Originalstatue wahrscheinlich zu den Füssen des Gottes. Da kriecht nun eine Eidechse den Baum empor; unwillkürlich zuckte vielleicht die Rechte, um sie zu verletzen, aber in demselben Augenblicke erwacht in Apollon die Gabe der Weissagung, und das Haupt des jungen Gottes neigt sich dem Thierchen entgegen und lauscht träumerisch der geheimnissvollen Kunde."

Dionysos. Von den praxitelischen Statuen des Dionysos kennen wir den in Elis aufgestellten (oben Nr. 23) und den mit Methe und Staphylos gruppirten (Nr. 9) direct nicht näher; es ist aber wohl möglich, dass der von Kallistratos beschriebene Dionysos (Nr. 24) mit diesem letzteren identisch, eine Nachbildung desselben war, obgleich der Rhetor ihn nicht mit den Nebenfiguren zusammen, sondern allein in einem Walde aufgestellt sah. Wenigstens muss man zugeben, dass Kallistratos' Beschreibung des Ausdrucks dieser Statue gar wohl für einen Dionysos passt, der zwischen dem „Träubling" und der „Trunkenheit" als der Gott Beider stand, während der Ausdruck der uns erhaltenen besten Statuen des jugendlichen Dionysos — und um diesen handelt es sich hier zunächst — ein wesentlich verschiedener ist. Die Beschreibung des Kallistratos, soweit sie die äussere Erscheinung des Bildwerkes betrifft, haben wir schon oben kennen gelernt; sein Auge aber nennt er feurig und wie schwärmerisch dreinblickend. Dergleichen wüsste ich unter den vielen auf uns gekommenen Statuen des Dionysos nicht nachzuweisen; diese haben vielmehr durchgängig, und zwar je nach dem Grade ihrer Vorzüglichkeit unverkennbarer, wohl einen schwärmerischen, nicht aber einen feurigen Blick, und zeigen sich nicht fröhlich, sondern wehmüthig bewegt, in einer Stimmung, welche durch den leichten Rausch edlen Weines vielfach bei jungen und zartgestimmten Menschen eintritt, während derbere Naturen zu lauter Lustigkeit angestachelt werden, wie sie sich in den Satyrn und Silenen der alten Kunst offenbart. Da wir nun nach dem vorstehend Gesagten kein Zeugniss dafür besitzen, dass Praxiteles ein Dionysosidealbild der angegebenen Art verfertigt habe, so wollen wir lieber darauf verzichten, das Ideal des Dionysos den Schöpfungen unseres Meisters einzureihen, als uns in die Gefahr zu versetzen, Züge in das Bild seines Kunstcharakters hineinzutragen, für welche uns die thatsächliche Gewähr abgeht. Dass das Ideal des Dionysos, und zwar in beiderlei Gestalt, in der der Gott erscheint, bärtig und langgewandet oder jugendlich und unbekleidet auf die Zeit und die Schule des Praxiteles zurückgeht, kann kaum bezweifelt werden, und somit werden wir in unserm Rechte sein, wenn wir dieses Ideal zur Charakterisirung der Zeit in ihrer Gesammtheit seines Ortes mit benutzen.

Dionysos' Umgebung. An den Gott des Blühens und Gedeihens der Natur schliesst sich ein Gefolge der allermannigfaltigsten Gestalten, männlicher und weiblicher, welche zum Theil in einer edlen, beinahe an den Gott selbst reichenden Bildung gefasst werden, aber von da hinabwärts bis zu mehr als halber Thierheit sinken und in fast unzählbaren Stufen und Schattirungen bald als die Schützlinge des Naturgottes das Leben der Natur in Wald und Wiese personificiren, bald als Gefolg-

schaft des Weingottes die heitere und die reinsinnliche Seite der Wirkungen des Weines charakterisiren. Die erstere Art stellt sich in einer nicht unbeträchtlichen Reihe von jugendlich schlanken Satyrn, Knaben und Jünglingen dar, welche meistens in ruhigen Stellungen das Behagen des freien Naturlebens zur Anschauung bringen, während die letztere Art von einer figurenreichen und wechselvollen Reihe bewegter Gestalten, als Satyrn, Silene, Pane und Paniske, sowie Bakchantinen und Mänaden gebildet wird, welche den Taumel der Lust vertreten, die der Gott gewährt, oder den wilden Orgiasmus, den sein Cultus mit sich führt.

Praxiteles hat von diesen mannigfaltigen und verschiedenen Wesen des bakchischen Thiasos nicht wenige gestaltet; wir haben oben unter seinen Werken sowohl Satyrn, wahrscheinlich der edleren Art (Nr. 9, 27, 28), wie Silene, wildschwärmende ältere Satyrgestalten (Nr. 15), wie einen bocksfüssigen Pan (Nr. 11), wie endlich nicht wenige weibliche Figuren dieses Kreises, Methe, Nymphen, Mänaden und Thyaden gefunden, Arbeiten, in denen Praxiteles gleichsam Seitenstücke zu dem Chor der Meergeschöpfe von Skopas' Hand geschaffen hat. Dass wir unter den erhaltenen Kunstwerken keine bestimmten Nachbildungen dieser Werke nachzuweisen vermögen, habe ich schon oben hervorgehoben, und nicht ohne einiges Zögern lege ich meinen Lesern die Abbildung einer hochberühmten Statue, des capitolinischen Satyrn, vor, der fast ganz allgemein als praxitelisch gilt, ohne dass wir ihn als solchen erweisen können[51]). Wenn ich dies hier nochmals betone, so hoffe ich die Aufnahme dieser Statue in meine Darstellung dadurch gerechtfertigt zu sehn, dass praxitelischer Geist aus derselben, sowohl was ihre Composition wie was ihre Formgebung anlangt, allerdings unverkennbar hervorleuchtet. Praxiteles' Stil erkennen in der Statue die tüchtigsten Auctoritäten, und schwerlich lässt uns die Vergleichung des Eros und des Apollon sauroktonos denselben Geist der Kunst verkennen, wenn wir nicht vergessen, wie der Gott sich zum Satyrn verhalten muss. Die schönen und fliessenden Formen des Körpers zeigen die gesundeste und frischeste Naturwüchsigkeit, jedoch ohne jenen Adel, welchen eine höhere



Fig. 68. Satyr im capitolin. Museum, vielleicht nach Praxiteles.

göttliche Natur der weichen Jünglingsschönheit giebt, und ohne die Ausbildung, die der Körper den Übungen der Palästra verdankt. Zu ringen und zu kämpfen würde dieser Körper freilich nicht taugen, für ihn passt nur das freie Umherstreifen, ein Tanz mit den Nymphen oder diese unendlich behäbige Ruhe, die wir vor uns sehen, welche den Körper von oben bis unten durchdringt, den Arm auf die Hüfte stützen, den rechten Fuss fast nur schwebend den Boden berühren lässt. Ein Pantherfell ist um die Schultern gehängt und verhüllt fast Nichts von den schönen Formen des Nackten; das Gesicht hat nur einen ganz leisen, fast unmerklichen Zug thierischer Bildung, und in den Formen der nach oben breiteren, nach unten an den Schläfen etwas schmaleren Stirn, von der in der Mitte die Haare ein Weniges emporsträuben, endlich in der Stellung der Augen ist die für die Satyrn charakteristische Ziegenbildung höchst discret angedeutet, der die Form der Nase wenigstens nicht widerspricht. Die Ohren sind nach oben spitzig verlängert, das ziemlich reiche Haar ist nachlässig zurückgeworfen. Für die Bedeutung der Statue muss daran erinnert und davon ausgegangen werden, dass bei den Dichtern die Satyrn am Rande von Quellen und Bächen im Walde mit den Nymphen tanzend und spielend vorkommen, dass man sie einsam flötend in freier Natur, an Quellen malte (Philostr. Imagg. I, 21), und dass man, wie Welcker bemerkt, Satyrn an Brunnen aufstellte, wo zu der Musik des Wassergeriesels sich ihr Blasen zu gesellen schien. Nun flötet freilich unser Satyr nicht, sondern er ruht vom Flötenspielen aus; nachlässig und bequem auf einen Baumstamm gelehnt, der das Waldlocal andeutet, schaut er mit leichtem und schalkhaftem Lächeln hinaus in die Ferne, gleich als lausche er dem Rieseln des Baches, dem Rauschen der Wipfel, dem Rufe des Echos, welches seine Flötentöne zurücksendet. Er ist die Personification der süssen Waldeinsamkeit mit Fels und Quelle, und wer sich in diese Statue vertieft, der wird sich in jener Stimmung überraschen, in welche uns kühle und duftige Waldesstille an heiterem und heissem Sommertage versetzt.

Demeter und die Ihrigen. Obgleich uns keine der fünf Statuen der Demeter von Praxiteles (oben in Nr. 1, 3, 4, 13 und 14) genauer beschrieben wird, so kann es doch kaum einem Zweifel unterliegen, dass Praxiteles zur Feststellung ihres Ideals Vieles, ja das Allermeiste beigetragen hat. Denn es genügt ein Blick in die Geschichte der Kunst, um uns zu lehren, dass unter den Werken keines einzigen der grossen Meister der vorigen Periode eine Demeter sich findet, während in unserer Periode ausser Praxiteles nur noch Damophon von Messene, den wir noch kennen lernen werden, Eukleidas und Sthennis Demeter bildeten, der erste zwei Mal, die letzteren beiden je ein Mal. Auch in erhaltenen datirten Monumenten finden wir Demeter nur im Giebel und im Cellafries des Parthenon, nicht aber als Cultbild. Es scheint demnach, als ob die Zeit bis auf Praxiteles (denn die drei anderen Künstler sind seine Zeitgenossen) sich mit den aus uralter Zeit überkommenen Cultbildern der vielverehrten Göttin genügen liess, und als gewiss kann gelten, dass keiner der Meister der vorigen Epoche ihr Ideal neu gestaltete. Dies blieb in Plastik und Malerei (Zeuxis und Euphranor) unserer Periode vorbehalten, und in dieser hat Praxiteles mit seinen fünf Darstellungen begründeten Anspruch darauf, als Hauptvollender desselben zu gelten. Obwohl uns keine bedeutende Statue der Demeter erhalten ist, sind wir doch aus anderen Kunstdarstellungen[32]) im Stande, über ihr Ideal zu urteilen. Demeter ist die Göttin der allnährenden Erde, die eigentliche Muttergöttin der

griechischen Kunst, welche die breiten matronalen Formen mit Here theilt, ohne jedoch die Hoheit und den Ernst der Himmelskönigin und der Ehegöttin mit ihr gemein zu haben. Diese Züge von Erhabenheit und Herbheit werden bei Demeter durch einen stilleren Adel und eine Milde ersetzt, die nur deshalb nicht zum Ausdruck der eigentlichen Freundlichkeit gelangt, weil sich ein Zug von Wehmuth, ja von dem Schmerz in dieselbe mischt, welchen der Verlust der geliebten Tochter in das Mutterherz unerschütterlich eingepflanzt hat. In zweien Werken des Praxiteles, in den Erzgruppen des Koraraubes und der Übergabe der Tochter an den Gatten muss dieser Schmerz der Mutter in den schärften Zügen ausgeprägt gewesen sein; alle nur halbwegs guten Darstellungen des Koraraubes in Reliefen[53]) zeigen uns die dem Räuber auf ihrem Schlangenwagen nachsetzende Demeter aufgelöst in eine an Verzweiflung grenzende Gemüthsaufregung, während uns wenigstens ein Vasenbild[54]), das einzige Kunstwerk, das uns die zweite Scene zeigt, in Demeter die ganze tiefe Wehmuth der Mutter ahnen lässt, die ihr Kind dem fremden Manne dahingeben muss. Diese beiden Demeterstatuen müssen auf der Scala des Ausdrucks die eine grade so weit jenseits wie die andere diesseits der Niobe gestanden haben, mit der man sie allein würdig wird vergleichen dürfen. In zweien anderen Darstellungen (Nr. 3 u. 4), wo Demeter zwischen den jugendlichen Gestalten ihres Kreises, der Tochter und dem mythischen Sohne Iakchos oder zwischen Flora und dem Säemann Triptolemos, ihrem Heros und Liebling, erschien, muss das mütterliche Element, welches Demeter's Wesen durchdringt, zu besonderem Vortrage gekommen sein, und es dürfte nicht eben viel Phantasie dazu gehören, um sich dies Mütterliche mit dem zartesten Ausdruck der Empfindung dargestellt zu denken, welche uns die Mutter im Kreise ihrer geliebten Kinder zu einer der ehrwürdigsten Erscheinungen des Lebens macht. Einen ähnlichen, aber zugleich einen freudiger, ja stolzer bewegten Ausdruck des Muttergefühles dürfen wir wohl in den praxitelischen Statuen der Leto zwischen ihren herrlichen Kindern (oben Nr. 6 und 7) voraussetzen, und wenn wir noch an die Statue der Rhea (Nr. 17) erinnern, die durch eine gewagte weibliche List den furchtbaren Gatten zu täuschen sich anschickt, um das neugeborene Söhnchen dem Verderben zu entreissen, so finden wir Praxiteles, dem doch auch vielleicht die Niobe gehört, in einem Grade mit der Darstellung aller Schattirungen der Gefühle einer Mutter beschäftigt, wie keinen Künstler vor ihm und nach ihm.

Was die übrigen Idealbilder des Praxiteles anlangt, die zwölf Götter, Apollon und Poseidon, Hermes, Trophonios, Here, Artemis, Tyche und die Thespiaden, so sind wir mit ihnen nicht besser daran als mit Dionysos, eher noch etwas schlimmer: wir wissen über die Art ihrer Auffassung und Darstellung entweder Nichts oder doch unbedingt zu wenig, als dass wir es wagen dürften zu bestimmen, in welchem Verhältniss Praxiteles zu dem Idealtypus dieser Gottheiten steht, den wir als den kanonischen in den erhaltenen Werken kennen. Allerdings mögen wir geneigt und auch schwerlich unberechtigt sein, seinen Antheil an der Schöpfung dieser Ideale hoch anzuschlagen, allerdings kann kaum ein Zweifel bestehn, dass Apollon, Hermes, Artemis, die Musen, vielleicht Poseidon, in dieser Zeit und im Kreise der um Skopas und Praxiteles gruppirten Künstler ihre vollendete Gestalt erhielten, da wir uns aber für die Erkenntniss dessen, was das Wesen der praxitelischen Kunst ausmacht, so nahe und so ausschliesslich wie immer möglich an die Urkunde und an das mit

Sicherheit Auszumachende halten müssen, so lassen wir die kanonischen Idealtypen der genannten Gottheiten hier als nicht beweisfähig bei Seite. Und somit wenden wir uns von der Betrachtung der Werke unseres Meisters zu den Urteilen der Alten über seine Kunst und zu dem Versuche, auf der Grundlage dieser Urteile und dessen, was uns die Werke gelehrt haben, ein einheitliches Bild von dem Wesen der praxitelischen Kunst zu entwerfen.

DRITTES CAPITEL.

Der Kunstcharakter des Praxiteles.

Nicht wenige antike Zeugnisse bei Dichtern und Prosaikern verkünden uns den Ruhm des Praxiteles, nennen Praxiteles unter den grössten Künstlern Griechenlands, ja stellen ihn zum Theil allein neben Phidias. Die meisten dieser Zeugnisse können wir nach dieser allgemeinen Erwähnung übergehn, weil sie uns zur Erkenntniss dessen, was wir zu erkennen streben: die Art der Grösse des Künstlers, nicht helfen. Von Bedeutung sind in diesem Betracht nur diejenigen, welche Praxiteles' hohe Vorzüglichkeit speciell als Marmorbildner hervorheben. Denn das Material, in welchem ein Künstler arbeitet, ist, wie wir schon mehrmals und wieder in der Besprechung des Skopas hervorgehoben haben, für den Geist seiner Kunst von Bedeutung. Praxiteles beschränkte sich nicht, wie Skopas wesentlich, auf den Marmor, hochbedeutende unter seinen Werken waren in Erz gegossen, aber seinen Hauptruhm verdankt er nach Plinius der Bearbeitung des Marmors, in der er nach demselben Zeugen sich selbst übertraf, auch waren seine berühmtesten Arbeiten Marmorstatuen. Liegt hierin ein erster Zug seiner künstlerischen Verwandtschaft mit Skopas, so dürfen wir doch nicht vergessen, dass Praxiteles' Thätigkeit als Erzgiesser ihn wiederum von Skopas unterscheidet und ihn, zunächst technisch, dann aber auch, da Material und Technik mit dem geistigen Gehalte der Kunstwerke in untrennbarem Zusammenhange stehn, in innerlicher und geistiger Beziehung als vielseitiger selbst noch über Skopas erhebt.

Da wir mit der technischen und formellen Seite der Kunst des Praxiteles begonnen haben, so wollen wir zunächst die Zeugnisse der Alten abhören, welche sich überwiegend auf diese beziehn.

Unter diesen Zeugnissen ist für die Bestimmung des Charakters praxitelischer Arbeiten am wenigsten bedeutend das Lob, welches ein schon bei Myron und Polyklet erwähnter unbekannter aber kunstsinniger Schriftsteller (Auctor ad Herenn. 4, 6) den Armen der praxitelischen wie den Köpfen der myronischen und den Torsen der polykletischen Statuen spendet. Wäre dies Lob auf die Arme der knidischen Aphrodite oder des thespischen Eros oder sonst einer der jugendlichen Gebilde unseres Meisters zugespitzt, oder wären wir berechtigt, was wir nicht sind, dasselbe als in

der Art zugespitzt zu verstehn, so dürften wir dasselbe als ein Zeugniss für besonders feine Grazie betrachten, wie die Lobpreisung raffael'scher Madonnenhände. Da das Zeugniss aber ganz allgemein lautet, so werden wir es nur dann zu verwerthen vermögen, wenn wir es in Gegensatz bringen dürfen zu dem leisen Tadel, welcher in Beziehung auf die Bildung der Glieder gegen den Bildhauer und Maler Euphranor und gegen den Maler Zeuxis ausgesprochen wird, welche beiden grossen Künstler die Glieder im Verhältniss zum Körper etwas zu schwerfällig und massenhaft bildeten. Praxiteles dagegen wusste die Glieder, namentlich die Arme, im reinsten Ebenmass, im schönsten Verhältniss zu der Gesammtheit des Körpers und, warum sollten wir das nicht glauben, bei allen den sehr verschiedenen Gegenständen, die er darstellte, mit besonders fein abgewogener Schönheit zu bilden.

Bedeutender scheint eine andere Stelle, wenn wir sie so verstehn dürfen, wie ich glaube sie verstehn zu müssen. Cicero (de divinat. 2, 21) spricht von einem durch Zufall gebildeten Panskopf von Marmor und sagt: das ist kein Wunder, denn es stecken ja selbst praxitelische Köpfe im Stein. Das ist ein ähnlicher Ausspruch wie der Michel Angelos, die Statuen steckten im Stein, nur müssten sie herausgeholt werden. Offenbar soll hier durch die Worte: „selbst praxitelische Köpfe" etwas ganz Vorzügliches, ein Höchstes in seiner Art bezeichnet werden, und das wird auch nicht durch eine Parallelstelle (ibid. 1, 13) aufgehoben, wo es nach Anführung derselben Geschichte heisst, es mag wohl eine Art von F i g u r zu Tage gekommen sein, nur nicht eine solche, wie sie Skopas macht. Denn, will man auch darauf kein Gewicht legen, dass hier von Figur, dort von praxitelischen Köpfen die Rede ist, so ist grade Skopas der Praxiteles verwandteste Künstler, und die Hervorhebung praxitelischer Köpfe als ein Höchstes wird nicht beeinträchtigt, wenn Skopas an dem gleichen Lobe theilnimmt. Worin der Vorzug praxitelischer Köpfe vor denen anderer Meister bestanden habe, wird freilich nicht gesagt, und nur die Betrachtung der ferneren Zeugnisse dürfte uns berechtigen, denselben in hoher individueller Schönheit und feinem seelischen Ausdruck zu suchen. Dass in diesen Stellen Praxiteles und Skopas n u r als Marmorbildner genannt seien und dass an ihrer Stelle eben so gut jeder andere Künstler stehn könnte, das läugne ich.

Ohne alle Frage das wichtigste Zeugniss von denjenigen, die z u n ä c h s t die formelle Seite der praxitelischen Kunst angehn, steht bei Quintilian an derselben Stelle (12, 10, 8 und 9), welche wir schon für Phidias, Polyklet und Demetrios benutzt haben, und zwar im so genauem Zusammenhange mit dem von diesen Künstlern Ausgesagten, dass wir das Ganze nochmals hersetzen müssen. „An Fleiss und Sorgfalt übertrifft Polyklet die Übrigen, doch gestehn wir, um Anderen nicht zu nahe zu treten, zu, dass ihm, dem von den Meisten die Palme zuerkannt wird, die Erhabenheit abgeht. Denn gleichwie er der menschlichen Form würdige Schönheit über die Natur hinaus beigelegt hat, so hat er die Majestät der Götter nicht erfüllt, ja er soll selbst das reifere Alter vermieden und Nichts über glatte Wangen hinaus gewagt haben. Was aber Polyklet abging, das war Phidias und Alkamenes verliehen. Doch war Phidias ein grösserer Künstler in der Darstellung der Götter als in derjenigen der Menschen, im Elfenbein aber weit über alle Nebenbuhlerschaft erhaben, und hätte er auch Nichts als die Minerva in Athen und den Jupiter in Olympia gemacht, durch dessen Schönheit er der bestehenden Religion ein neues Moment

hinzufügte, so sehr entsprach die Majestät des Werkes dem Gotte selbst. Der Naturwahrheit sind Praxiteles und Lysippos am glücklichsten nahe gekommen. Denn Demetrios ist in derselben zu weit gegangen und hatte es mehr auf Ähnlichkeit als auf Schönheit abgesehn."

Indem wir für die Theile dieses Urteils, welche Phidias, Polyklet und Demetrios angehn auf früher Vorgetragenes verweisen, fassen wir die Praxiteles direct angehenden Worte besonders in's Auge. Er und Lysippos sind der Naturwahrheit am glücklichsten nahe gekommen, sagt unser Gewährsmann, und diesen glücklichen Naturalismus setzt er in doppelten Gegensatz einerseits gegen die göttliche Erhabenheit phidiassischer und gegen die über natürliches Mass hinaus gesteigerte Schönheit polykletischer Werke, andererseits gegen den blossen Realismus des Demetrios. Alles kommt hier offenbar darauf an, die Art der Naturwahrheit des Praxiteles mit einem Worte zu bezeichnen, welches dieselbe in ihrer Stellung zu diesem doppelten Gegensatze erläutert. Ich weiss hier kein besseres Wort als Individualismus. Die grossen Künstler der vergangenen Zeit schufen nicht Individuen, sondern Typen; Phidias Typen des höchsten geistigen Daseins, Polyklet Typen der absoluten Formschönheit, Myron, der hier auch seine Stelle finden kann, Typen des intensivsten animalen Lebens und der höchsten körperlichen Bewegung. Ich fürchte nicht von aufmerksamen Lesern meines Buches hier missverstanden zu werden, als wollte ich die Kunstweise der drei grossen Meister mit dem gewählten Ausdruck erschöpfend bezeichnen, sie hat noch ganz andere Seiten, aber das hier Berührte bildet das Unterscheidungsmerkmal derselben von der Kunst des Praxiteles, die ebenfalls noch andere Seiten hat, das Unterscheidungsmerkmal von der Naturwahrheit, die deshalb als Individualismus erscheint, weil sie nicht aus der Natur Abstrahirtes darstellt, sondern sich mit der Schönheit und Vollkommenheit begnügt, welche die ungestört schaffende Natur im Individuum als ihre vollkommensten Leistungen zu Tage fördert. Die Realisten im anderen Gegensatze streben ebenfalls nach Naturwahrheit, nach Individualismus, aber sie geben das Moment der Schönheit auf, nicht die individuelle Schönheit, sondern die individuelle Eigenthümlichkeit, auch die hässliche, auch die in der freien Entwickelung gehemmte, ist ihr Augenmerk. Praxiteles dagegen ist der Naturwahrheit am glücklichsten nahe gehommen, weil er das Moment der Schönheit festhielt.

Diesen Individualismus der Schönheit haben nach Quintilian Praxiteles und Lysippos gemein. Dennoch offenbart er sich in diesen, man kann sagen grundverschiedenen Künstlern verschieden. Wie ihm Lysippos nachstrebte, das wissen wir, es war durch die äusserste Feinheit der Formgebung, die sich auch in dem einzelnsten Detail, z. B. in der Bildung der Haare darthat; wie er sich bei Praxiteles offenbarte, ist zunächst nicht überliefert, und wir müssen daher versuchen es aus der Combination verschiedener Momente abzuleiten. Vielleicht wird man sich begnügen müssen, den Individualismus der praxitelischen Werke in ihrer Mannigfaltigkeit zu erkennen, vermöge deren Praxiteles den directesten Gegensatz zu dem am meisten typisch formenden Künstler Polyklet bildet, aber auch zu Phidias, der in der Darstellung der Götter grösser war als in der der Menschen, und zu Myron, der, ausschliesslich der Darstellung des Körperlichen zugewandt, die Seele nicht ausdrückte. Eine grössere Mannigfaltigkeit als die der praxitelischen Arbeiten scheint kaum denkbar,

wenn der Meister aber Alter und Jugend, Männer und Weiber, Götter und Menschen mit gleichem Glück zur Darstellung zu bringen weiss, worauf beruht das, wenn nicht auf dem Individualismus? Vielleicht also müssen wir uns begnügen, den Individualismus des Praxiteles und seine glücklichste Naturwahrheit in dieser Mannigfaltigkeit zu erkennen, vielleicht aber auch ergiebt sich aus den folgenden Betrachtungen noch ein anderes Moment, um den Individualismus des Praxiteles zu charakterisiren.

Die Besprechung des quintilianischen Urteils hat uns schon von der Darstellung der formellen Seite des praxitelischen Kunstcharakters zu derjenigen der innerlichen und geistigen hinübergeleitet. Wir lassen jetzt den antiken Ausspruch über unseren Künstler folgen, von dem nicht mit Unrecht gesagt ist, er müsse füglich den Eckstein der ganzen Untersuchung bilden, und der es wesentlich mit dem geistigen Theil des praxitelischen Kunstschaffens zu thun hat. Praxiteles, sagt Diodor von Sicilien (excerpt. Vatic. 1, 26, 1) ist derjenige Künstler, welcher im höchsten Grade die Bewegungen des Gemüths im Steine darzustellen wusste. Die Bewegungen des Gemüths (*τὰ τῆς ψυχῆς πάθη*) sagt unser Gewährsmann, mit einem Worte, welches die Griechen für die ganze unendliche Scala der Erschütterungen unseres Innern von der zartesten Regung des Gefühls bis zum tosenden Sturm der Leidenschaft, von der heiteren Freude zum tödtlichen Schmerz gebrauchen, und Praxiteles ist der Künstler, der diese Bewegungen im höchsten Grade (*ἄκρως*) darzustellen wusste, nicht als ob nicht andere Künstler sie auch dargestellt hätten, aber er that es mehr als alle Anderen, verstand es besser als alle Anderen, das bewegte Innere in der Form zur Anschauung zu bringen. Was will dieser Ausspruch Anderes, als den Schwerpunkt der Kunst des Praxiteles bezeichnen? Und ich glaube wirklich, dass er denselben vollkommen bezeichnet, dass alle übrigen Seiten des Kunstcharakters unseres Meisters aus diesem Grundprincipe seines Strebens entweder resultiren oder sich mit demselben zu schönster Harmonie verbinden.

Vergegenwärtigen wir uns zunächst, um uns den vorstehenden Satz zur Überzeugung zu bringen, die verschiedenen Bewegungen des Gemüths, welche Praxiteles in seinen Werken zur Anschauung brachte. Fröhliche und ausgelassene Lustigkeit steht in der lachenden Buhlerin und in den bakchisch lärmenden und schwärmenden Satyrn schwermüthiger Trauer in der weinenden Matrone und in der Demeter katagusa gegenüber; wir finden leise träumerische Erregungen, die selbst in's Sentimentale neigen, im Apollon sauroktonos, im Eros, neben der wildesten Leidenschaft in der Demeter der Gruppe des Koraraubes; Muttermilde von Wehmuth umflort lernten wir im Ideal der Demeter kennen, Mutterfreude von Stolz überglänzt in Leto zwischen ihren Kindern, Muttersorge in Rhea, heitere Selbstgefälligkeit wird sich in den sich schmückenden Mädchen (oben Nr. 40 u. 41), kühner hervortretende Sinnlichkeit in den Porträts der Phryne ausgesprochen haben, während bei der knidischen Aphrodite ein Hauch des sinnlichen Behagens die göttliche Erhabenheit in die Sphäre des menschlichen Empfindens versetzte. Wir wollen es unsern Lesern überlassen, die anderen Schattirungen der Bewegungen des Gemüths aus den vielen hier noch nicht genannten Werken des Meisters selbst zu entwickeln und nur darauf aufmerksam machen, dass grade weil Praxiteles fühlte, wie sehr er der feineren Abstufungen des Ausdrucks fähig war, er es liebte, mehre Personen zusammenzustellen, in denen er

verschiedene Affecte zur Anschauung bringt, die wie Consonanzen oder Dissonanzen wirken, so die weinende Matrone und die lachende Dirne, Aphrodite und Phryne, Dionysos mit Träubling und Trunkenheit, Demeter mit ihrer Tochter in den beiden Erzgruppen u. s. w. Auf Ähnliches haben wir bei Skopas hingewiesen; aber grade die Ausbildung des seelischen Ausdrucks ist es ja, worin die beiden grossen Meister am verwandtesten erscheinen.

In der Besprechung des Skopas habe ich ferner auch darauf hingewiesen, dass für den Künstler, der die Leidenschaften zur Darstellung bringen will, die Jugendlichkeit der Gestalten gewissermassen Bedingung ist. Auch für Praxiteles wollen wir dies im vollen Masse anerkennen. Aber die Scala der Gemüthsbewegungen, die Praxiteles ausdrückt, ist grösser als die des Skopas, Skopas hat es vorwiegender mit den intensiveren Bewegungen des Gemüths zu thun, und hält sich demnach ausschliesslicher im Kreise der Jugend, Praxiteles ist keine Regung der Seele fremd, und demgemäss umfassen seine Bildwerke fast alle Lebensalter. Hier muss aber noch auf einen anderen Punkt aufmerksam gemacht werden. In der Äusserung der Bewegungen des Gemüths mehr als in sonstigen Beziehungen sondern sich die Individuen von den Individuen, kein Mensch zürnt und liebt, äussert Schmerz und Freude, lacht und weint wie der andere. Deshalb kann der Ausdruck der Gemüthsbewegung nur dann wahr sein, wenn er durchaus individuell ist, wird dieser Individualismus aufgegeben, so wird er zur Fratze. Das ist der Punkt, wo das Innerliche mit dem Formellen der praxitelischen Kunst sich berührt, das ist zugleich der tiefere Grund, warum Praxiteles auf den Individualismus angewiesen war, warum er die im Individualismus liegende Naturwahrheit am glücklichsten erreichte. Weil aber Praxiteles nicht Realist war, wie Demetrios, weil er in seinem Individualismus die Schönheit als Grundprincip der Kunst festhielt, musste er vorwiegend als Bildner der Jugend und des Weibes erscheinen, denn in der Jugend und im Weibe tritt das Moment der naturgemässen, individuellen Schönheit am stärksten hervor. Es ist demnach sehr begreiflich, dass die Darstellungen der Aphrodite und des Eros, daneben des Iakchos, Apollon, Dionysos zu seinen vorzüglichsten Leistungen zählen, sowie er technisch im Marmor glücklicher war, als im Erz. Jedoch ist Praxiteles weit entfernt von aller Einseitigkeit und nicht wie Polyklet auf die glatten Wangen der Jugend bebeschränkt, noch auch auf ruhige Situationen; die weiche Schönheit ist nur ein Moment seiner Kunst, und so gut die individuelle Schönheit, wenn auch modificirt, beim Manne wie beim Weibe, im höheren wie im zarteren Alter, in der Bewegung wie in der Ruhe, in der Anstrengung wie in der Behäbigkeit hervortreten kann, bildet Praxiteles neben Gestalten des Weibes in der Jugendblüthe auch solche im reifen Alter (Demeter, Here) und neben den feinen Jünglingsfiguren auch Männer in vollster Kraft der Entwickelung, wie im höheren Alter (Poseidon, Zeus, Hades, Trophonios). Und so wie die Schönheit des Individuums durch die höhere oder niedrigere Entwickelung des Geistes- und Gemüthslebens tausendfach modificirt werden kann, ohne darum aufzuhören, so schafft Praxiteles neben Idealgestalten, Tempelbildern, in denen das Alterthum die Gottheiten anerkannte, auch sinnlich bewegte Phantasiewesen, wie die Satyrn und Nymphen, und stellt Personen aus dem wirklichen Leben, ja aus einer niederen Sphäre des Lebens dar.

In der Verschmelzung dieses individuellen Momentes in der Formgebung mit

dem subjectiv seelisch Bewegten im Ausdruck liegt die Grösse unseres Künstlers und das Wesen der praxitelischen Kunst.

Idealbildner ist Praxiteles, insofern er niemals sein Streben auf die rein körperliche Schönheit beschränkt, als in keinem Falle sein Streben nur auf die Form, auf das Äusserliche und Sinnliche allein gerichtet ist, sondern indem es ihm gilt die bewegte Seele in der entsprechenden Form des Körperlichen zur Anschauung zu bringen, und er demgemäss bald die zarteste und und sinnliche, bald die kräftige und ernste Schönheit darstellt. Das begründet seine Verwandtschaft mit Skopas, diese Verwandtschaft, die es erklärlich macht, wie das Alterthum bei der Gruppe der Niobe zweifeln konnte, welchem der beiden Meister sie gehöre. Skopas aber ist nicht allein, wie oben angedeutet, leidenschaftlicher, pathetischer als Praxiteles, sondern auch reiner idealisch gestimmt als dieser, sofern er seltener in den Kreis des Reinmenschlichen herabsteigt. Das Gesagte aber begründet auch den Zusammenhang des Praxiteles mit der Gesammttendenz der attischen Kunst von Kalamis an bis zu den Künstlern aus römischer Zeit. Dagegen ist Praxiteles auch wieder nicht Idealbildner im höchsten und eigentlichen Sinne, weil er nicht supernaturalistische Ideen in übermenschlicher Form darstellt, auch nicht von der reinen Idee in seinen Bildungen ausgeht, sondern seine Kunst in die Verschmelzung des menschlich Seelischen mit dem reinmenschlich Körperlichen setzt.

VIERTES CAPITEL.

Die Niobegruppe [55]).

(Siehe die beiliegende Tafel Fig. 69.)

„Gleicher Zweifel (wie über eine Janusstatue) besteht darüber, ob die Niobe mit ihren sterbenden Kindern [56]), welche im Tempel des Apollo Sosianus ist, ein Werk des Skopas oder des Praxiteles sei.“ Mit diesen Worten berichtet Plinius über die Gruppe der Niobe, und obwohl, wie der ganze Zusammenhang der Stelle zeigt, der Zweifel über den Urheber sich zunächst daran knüpft, dass der Meister an dem Werke selbst nicht genannt war, obgleich einige Epigramme auf die Niobe Praxiteles als den Verfertiger nennen, obgleich mehr als ein bedeutender Kunstgelehrter nach wechselnden Gründen den Zweifel des Alterthums heben zu können und die uns erhaltene Gruppe auf Skopas oder auf Praxiteles zurückführen zu dürfen glaubte [57]), so werden wir doch anerkennen müssen, dass die Zweifel der alten Kunstkenner auf inneren Gründen beruhen, dass, mögen Unterscheidungsmerkmale des Kunstcharakters der beiden grossen Zeitgenossen vorhanden sein, wie wir sie anzudeuten versucht haben, die Niobe ein von dem so vielfach verwandten Geiste Beider durchathmetes Werk, ein Zeugniss eben dieser Geistesverwandtschaft war. Wenn wir es dem-

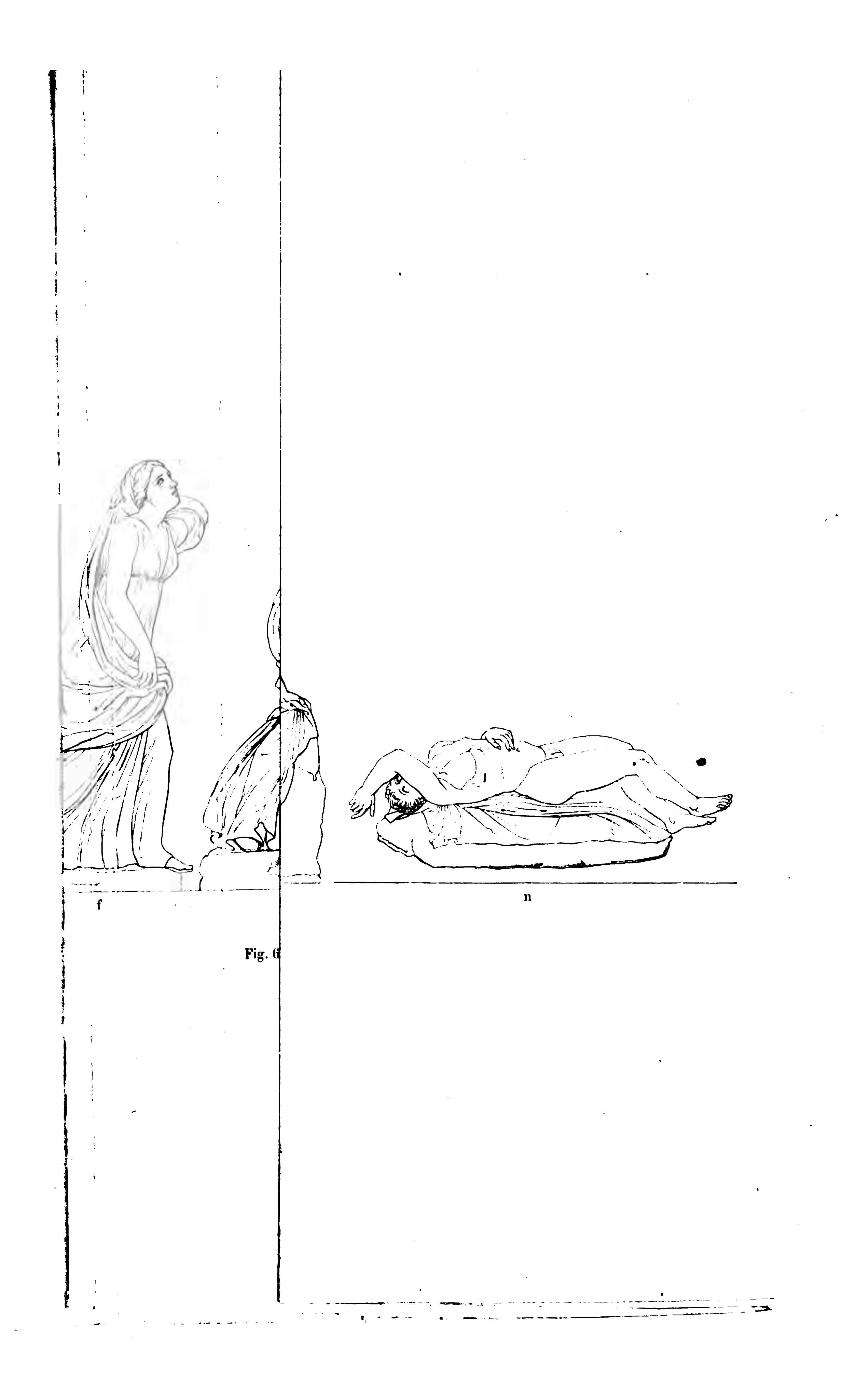


Fig. 6

d.
d.

p.
a
b.
b
u
di
d.
n
d.
R
d.
d.
bi
ir
a
d.



m
d.
G
Z
V
xi
n
u
s
a
c
v
a

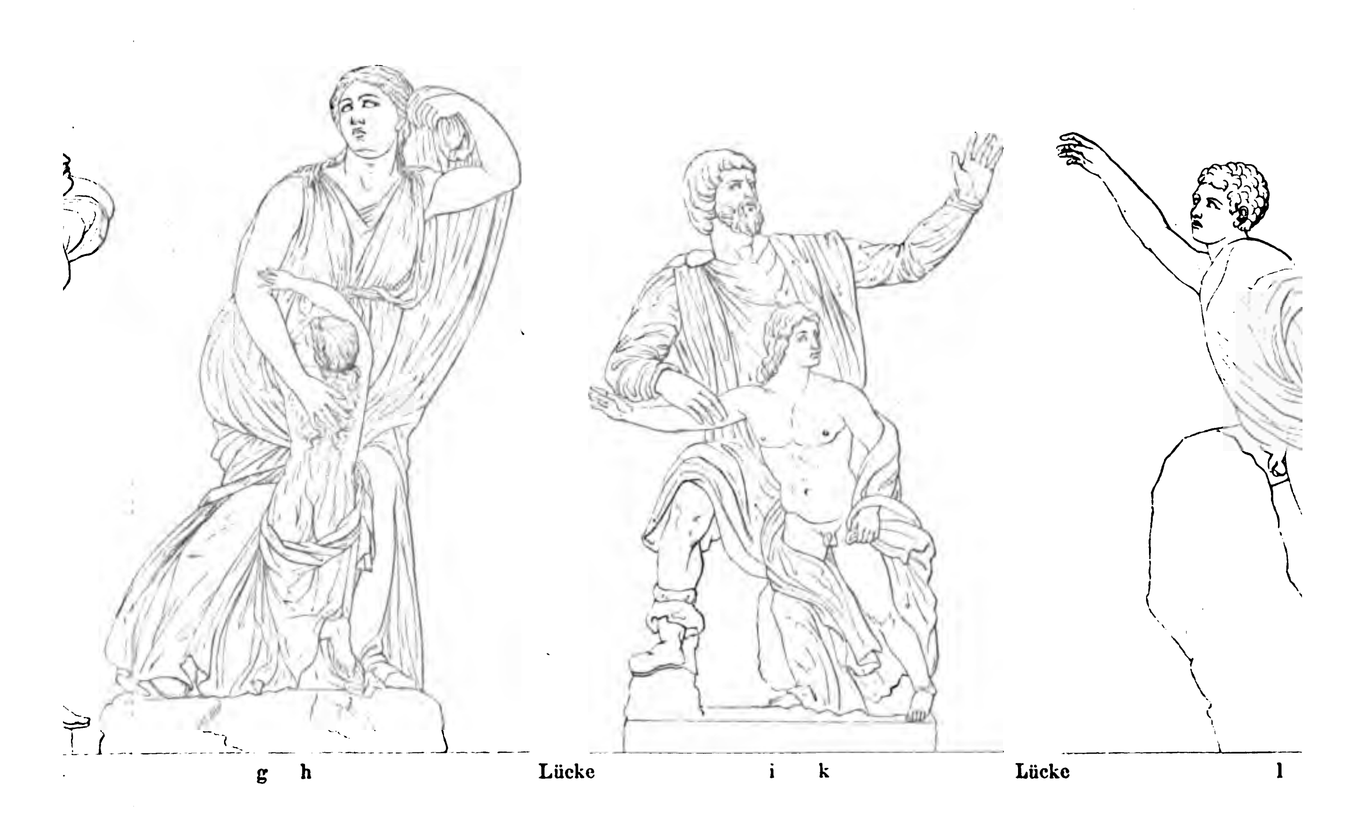
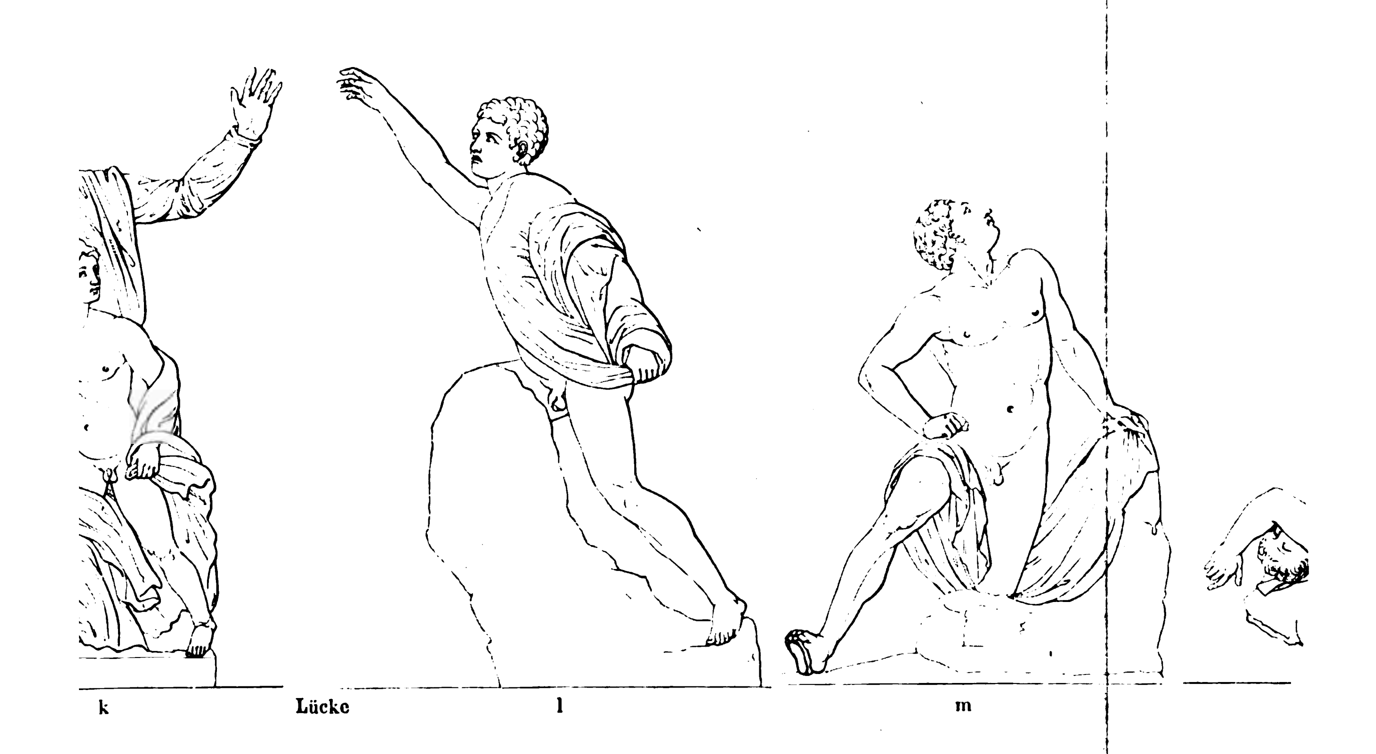
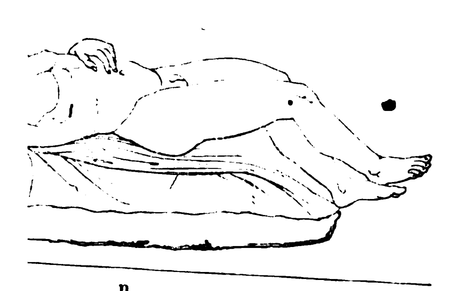


Fig. 69. Gruppe der Niobe und ihrer Kinder.


k
Lücke
l
m

ıstlern
ɩhätz-
, die
Urhe-
Kunst
.n von
, wie
gekom-
fenbart,
die in
Werke

ımückte,
onius als
n Schutz-
s Skopas
ebenfalls
e, welche
rschieden-
der nicht
, dass wir
ore S. Gio-
Palast Pitti
der gross-
e ausser der
l. m. n.) und
(Fig. 69. i.).
re beigesellt;
Diskobol er-
Denkmäler d.
l Terpsichore
örig nun aus-
gsfigur in Flo-
deren Zugehö-
nienden soge-
h für unbedingt
liner Museums,
u erkennen ge-
und auch nach
nehme ich mit
n weiblichen Fi-
u reduciren ha-
Figuren, wie sie
ngerhaft erhalte-
n haben unserer



nach wie die Alten unentschieden lassen müssen, wer von beiden Künstlern der Meister der Gruppe sei, so ist diese deshalb ein nicht minder unschätzbares Denkmal der Kunst der Periode, von der wir reden und der Künstler, die wir kennen gelernt haben, ja vielleicht grade durch den Zweifel über den Urheber doppelt unschätzbar, weil sie durch denselben für uns zum Denkmal der Kunst dieser Zeit in ihren höchsten Repräsentanten wird. Aber auch ganz abgesehn von ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung im engeren Sinne steht die Niobegruppe, wie Welcker mit Recht sagt, dem Herrlichsten, das aus dem Alterthum auf uns gekommen ist und dessen Geist und eigenthümlich edle Bildung am deutlichsten offenbart, zur Seite, haben ihr allein von allen antiken Kunstwerken, die wir kennen, die in unsern Tagen der Betrachtung näher gerückten und eigentlich erst entdeckten Werke des Phidias (die Sculpturen vom Parthenon) nicht geschadet.

Der Tempel des Apollo Sosianus, den zu Plinius' Zeit die Gruppe schmückte, ist nach sehr wahrscheinlicher Vermuthung von C. Sosius, der unter Antonius als Befehlshaber in Syrien stand, gegründet und nach dem Gründer oder seinem Schutzgotte genannt worden. Aus Kleinasien brachte dieser Sosius das Werk des Skopas oder Praxiteles nach Rom, während dasselbe ursprünglich wahrscheinlich ebenfalls einem Apollontempel angehört hatte, den man in Seleukia sucht[58]). Die Gruppe, welche wir besitzen, und welche lange Zeit für das Original galt, während die Verschiedenheit der Arbeit, ja sogar des zu den Figuren verwendeten Marmors neben der nicht seltenen Wiederholung einiger dieser Figuren keinen Zweifel übrig lässt, dass wir nur eine Copie besitzen, diese Gruppe wurde im Jahre 1583 bei dem Thore S. Giovanni in Rom gefunden, kam 1772 nach Florenz, wo sie bis 1775 im Palast Pitti stand, und jetzt, von Vincenzo Spinazzi restaurirt, im fünften Zimmer der grossherzogl. Gallerie aufgestellt ist. Die zusammen entdeckte Gruppe[59]) umfasste ausser der Mutter mit der jüngsten Tochter (Fig. 69. g. h.) sechs Söhne (Fig. 69. b. c. k. l. m. n.) und drei Töchter (Fig. 69. e. f.; über die dritte s. unten) nebst dem Pädagogen (Fig. 69. i.). Diesen zwölf Personen hat man in älterer und neuerer Zeit mehre andere beigesellt; früher rechnete man zu der Gruppe noch eine männliche, seitdem als Diskobol erkannte Figur, die Gruppe der Ringer in Florenz (abgeb. bei Müller, Denkmäler d. a. Kunst 1, Nr. 149), zwei weibliche Statuen, die jetzt als Psyche und Terpsichore erkannnt worden sind, und ein Pferd. Dies Alles ist als nicht zugehörig nun ausgesondert. Dagegen hat Thorwaldsen der Gruppe eine kniende Jünglingsfigur in Florenz (Fig. 69. a) beigesellt, die man früher Narciss benannte, über deren Zugehörigheit man allgemein einverstanden ist, während Andere auch den knienden sogenannten Ilioneus in München in die Gruppe versetzen wollen, was ich für unbedingt irrthümlich halte[60]). In neuester Zeit hat man in einer Statue des berliner Museums, von der eine Wiederholung in Neapel existirt, eine fünfte Tochter zu erkennen geglaubt, welche aber von Friederichs mit guten Gründen bestritten und auch nach meiner Überzeugung nicht zu der Gruppe gehörig ist[61]). Gleiches nehme ich mit Thiersch und Friederichs[62]) von einer der mit der Gruppe gefundenen weiblichen Figuren an, so dass wir die Zahl der florentiner Statuen um eine zu reduciren haben. Dagegen finden sich unter den Wiederholungen der florentiner Figuren, wie sie Welcker S. 223—231 genau verzeichnet, die Ergänzungen zweier mangerhaft erhaltenen Einzelgruppen des grossen Ganzen, welche wir nicht angestanden haben unserer

Abbildung als die ursprünglichen Compositionen einzureihen. Dies sind eine Schwester, die vor dem Bruder niedergesunken ist, im Vatican (Fig. 69. c. d.) und der Pädagog mit dem jüngsten Sohne, der in Soissons aufgefunden wurde und im Louvre steht (Fig. 69. i. k.). Demnach ist der Bestand der unzweifelhaft zu der Gruppe gehörenden Figuren dieser: die Mutter mit der jüngsten Tochter, der Pädagog mit dem jüngsten Sohne und ausserdem drei Töchter und sechs Söhne, im Ganzen dreizehn Figuren, welche unsere vorstehende Tafel enthält.

Die Beantwortung der Frage, inwiefern wir in diesen dreizehn Figuren die Originalcomposition vollständig besitzen, hangt mit mancherlei Erwägungen, namentlich auch damit zusammen, wie man sich die Gruppe ursprünglich aufgestellt denkt. Aber abgesehn von allen anderen Gründen, welche für diese Annahme sprechen, dass uns mehre Figuren des originalen Ganzen fehlen, muss uns schon die ungleiche Zahl der Söhne und der Töchter im höchsten Grade für diese Annahme geneigt machen. Denn fast alle Schriftsteller des Alterthums, welche von der Zahl der Kinder Niobes reden, geben ihr eine gleiche Anzahl Söhne und Töchter, und zwar wird diese Zahl von überwiegend den meisten und besten Gewährsmännern aus der Blüthezeit der Poesie und Kunst und den ihnen folgenden späteren Schriftstellern auf sieben Söhne und sieben Töchter festgestellt, was mit dem Cult Apollon's, dessen Gottheit durch die Niederlage der Niobiden verherrlicht wird, und in dem die Siebenzahl als bedeutsam hervortritt, zusammenhangen wird. Demnach würden wir die Söhne vollständig besitzen, während uns drei Töchter fehlen, die in überzeugender Weise noch nicht haben nachgewiesen werden können. Wie wir uns diese fehlenden Töchter zu denken haben wird sich auch mit Sicherheit nie ausmachen lassen, und hangt mit von der Frage über die Aufstellung, auf die ich sogleich eingehn werde, ab. Allein auch abgesehn hiervon wird es nach dem antiken Gesetze des Parallelismus und der Symmetrie, welches jede grössere Gruppencomposition beherrscht und beherrschen muss, immer höchst wahrscheinlich bleiben, dass dem todthingestreckten Sohne (Fig. 69. n.) eine todt oder sterbend daliegende Tochter entsprach. Ferner werden wir ohne Zweifel uns geneigt fühlen, auch für den Pädagogen mit dem jüngsten Sohne eine räumlich und geistig entsprechende Gruppe zu vermuthen. Diese kann in der Mutter selbst unter keiner Bedingung gefunden werden, und dies muss uns die Annahme nahe legen, dass dem Pädagogen die Amme oder Wärterin der Königsfamilie entsprach, die wie jener eine wohlbekannte Figur der Tragödie ist. Für diese ist aber in der Gruppe, soweit wir sie anordnen können, kein Raum[63]), und so bleiben uns zwei Töchter zu errathen übrig, über deren Gestalt ich keine irgend bestimmte Vermuthung auszusprechen wagen möchte. Nach dem Gesagten aber würde die ganze Gruppe, soviel wir sehn können, aus sechszehn Personen bestanden haben.

Die Frage, wie wir uns diese sechszehn Personen ursprünglich aufgestellt zu denken haben, hat nicht wenige Künstler und Kunstgelehrte beschäftigt. Plinius' Angabe, die Gruppe habe in Rom im Tempel (in templo) des sosianischen Apollo gestanden, ist erstens für die ursprüngliche Aufstellung in Griechenland nicht unbedingt massgebend, wie ich denn auch oben vermuthet und wahrscheinlich zu machen gesucht habe, die Achilleusgruppe des Skopas, die in Rom im Innern einer Tempelcella (in delubro) stand, sei ursprünglich für einen Tempelgiebel bestimmt gewesen. Will man aber dies nicht gelten lassen, und lieber annehmen, ein Werk wie die

Niobegruppe, habe bei der Verpflanzung nach Rom eine der originalen entsprechende Aufstellung erhalten, so muss zweitens daran erinnern werden, dass Plinius' Ausdruck in templo zu unbestimmt ist, um als sichere Grundlage unserer Ansichten gelten zu können. Nur eine Vermuthung[64]), nämlich, die Gruppe sei im Freien vor einem Tempel aufgestellt gewesen, wird bestimmt durch Plinius widerlegt; im Übrigen muss nach Momenten, welche in der Gruppe selbst liegen, entschieden werden.

Je nachdem nun von diesen Momenten das eine oder das andere als bestimmend aufgefasst wurde, sind verschiedene Aufstellungsarten vorgeschlagen worden. Bald sollen die Figuren und Einzelgruppen getrennt in Nischen gestanden haben; dem aber widerspricht der innige Zusammenhang des Ganzen und dem widersprechen die Stellungen mehrer Figuren; bald sollen wir die ganze Gruppe ähnlich wie die Erzgruppe des Lykios (Band 1, S. 289) im Halbkreise geordnet denken; dem aber widerspricht eine Reihe verschiedener Umstände[65]); bald wird angenommen, die Gruppe habe in einer Linie auf gemeinsamer Basis oder auf getrennten Postamenten im Innern einer Tempelcella gestanden[66]); dem aber widerspricht der Umstand, dass die griechische Tempelcella nur solche Bildwerke umfassen konnte, welche mit einer Cultweihe belegt waren, was bei der Niobegruppe nicht der Fall sein kann. Und so wird man fast unwillkürlich auf die Annahme hingedrängt, die Cockerell und Welcker in verschiedener Weise zu begründen gesucht haben, die Niobegruppe sei ursprünglich für den Giebel eines griechischen Apollontempels bestimmt gewesen. Es wird sich nie läugnen lassen, dass für diese Annahme eine Reihe von Umständen in die Wagschale fällt. Nicht allein die in verschiedenen Abstufungen abnehmende Höhe der Figuren, von der im Verhältniss zu ihren Kindern kolossal gehaltenen Niobe bis zu dem todt hingestreckten Sohne muss uns für die Giebelgruppe einnehmen, sondern auch die Erwägung, wie durchaus geeignet für eine Giebelgruppe die Darstellung in ihrer inneren Bedeutung ist. Denn fast alle Giebelgruppen, die wir kennen, verkünden die Macht und Herrlichkeit des Gottes, den man im Tempel verehrte, in seinen Thaten: Athenes Sieg über Poseidon am Parthenon, Zeus' Sieg über die Giganten in Argos und Agrigent und mehre andere Compositionen bieten sich als Parallelen, denn in Niobe wird menschlicher Übermuth, der sich gegen die Götterherrlichkeit Apollon's und Letos erhoben hatte, furchtbar gestraft und die Macht des Gottes mit silbernem Bogen in erschütternder Weise verkündigt.

Trotzdem darf nun aber nicht verschwiegen werden, dass gegen die Giebelaufstellung der Niobegruppe in neuester Zeit ernstliche Bedenken erhoben worden sind, die sich besonders an das Mass der Figuren knüpfen[67]). Es ist dargethan worden, dass die Figuren, wie wir sie besitzen, sich in kein Dreieck einordnen lassen, welches der richtigen Gestalt eines griechischen Giebels entspricht. Gegen die sich hier erhebenden Schwierigkeiten wird sich, soviel ich erkenne, die Giebelaufstellung nur dadurch retten lassen, dass wir annehmen, bei den Figuren in dem Originalwerke sei durch die verschiedene Höhe der Sockel das zur Einordnung in das Giebeldreieck erforderliche Mass hergestellt und ausgeglichen worden. Offenbar sind nämlich die in Gestalt von zum Theil mächtigen Felsvorsprüngen gearbeiteten Sockel auch bei den uns erhaltenen Figuren von sehr verschiedener Höhe; nimmt man nun an, diese Verschiedenheit sei im Original noch etwas bedeutender gewesen, so dürften sich die Bedingungen der Giebelaufstellung erfüllen. Will man nicht zu dieser Auskunft

greifen, so muss zugestanden werden, dass wir über die Aufstellungsart der Niobegruppe vollkommen im Dunkeln sind.

Die Felsensockel die Niobidenstatuen sind nun aber auch noch in einer anderen Rücksicht von Bedeutung. Es ist von mehr als einer Seite darauf hingewiesen worden, dass die poetische Unterlage der vor uns stehenden plastischen Schöpfung mit Wahrscheinlichkeit in einer Tragödie zu suchen sei, und man hat auf die Niobe des Sophokles geschlossen, von der uns freilich nur wenige Fragmente neben einigen äusserlichen Nachrichten erhalten sind. Da wir nun aber aus eben diesen Nachrichten wissen, dass Sophokles die Königsburg von Theben als den Schauplatz der Niederlage des Niobidengeschlechts nannte, so verhindern uns eben die Felsensockel unserer Statuen, an dies poetische Vorbild zu denken, denn diese Felsensockel verlegen den Schauplatz unwidersprechlich auf ein gebirgiges Terrain. Einen gebirgigen Schauplatz unserer Scene bezeugen uns zwei späte Mythographen, und da von diesen einer (Hygin) meistens aus der Tragödie schöpft, so werden wir eine solche, aber freilich eine nicht näher nachweisbare, als Vorbild unserer Gruppe anzunehmen haben.

In welchem Verhältniss nun die Einzelheiten der Gruppen zu diesem poetischen Vorbilde stehn, vermögen wir natürlich eben so wenig zu sagen, als wie diese uns unbekannte Tragödie den Stoff des Mythus behandelte. Diesen Stoff als solchen darf ich wohl als bekannt voraussetzen, und will deshalb nur in gedrängter Kürze an dessen Hauptmomente erinnern.

Niobe, Tantalos' Tochter, die Gemahlin des Königs Amphion von Theben, war die Mutter eines zahlreichen Geschlechts blühender Söhne und Töchter. Ihre Mutterfreude über die herrlichen Kinder trieb sie zum Übermuthe und sie überhob sich gegen Leto, der sie nach Pindar eine gar liebe Genossin gewesen war, prahlend, Leto habe nur zwei Kinder geboren, sie aber Niobe, ihrer vierzehn. In diesem übermüthigen Stolze verbot sie den Thebanern, Leto und ihren Kindern Opfer zu bringen, und verlangte dagegen göttliche Verehrung für sich. Die beleidigte Gottheit aber strafte sie furchtbar an dem, was sie zur Sünde getrieben hatte, und unter den Pfeilen der Letoïden erlagen um Niobe alle ihre Kinder an e i n e m Tage. Die entsetzliche Grösse dieses Unglück machte Niobe erstarren und sie ward, von den Göttern in Stein verwandelt, an die einsamen Höhen des Sipylos versetzt, wo man ihr Bild in der uralten Gestalt eines trauernden Weibes zu erkennen meinte, welche wir im ersten Buche unserer Betrachtungen (Band 1, S. 41) kennen gelernt haben.

Die Gruppe vergegenwärtigt uns den Augenblick der entsetzlichen Entscheidung. Die strafenden Götter sind unsichtbar und ohne alle Frage nie dargestellt gewesen[68]); von beiden Seiten her aus der Höhe, wohin Niobe und mehre Kinder das Antlitz, der Pädagog die Hand erhebt, senden sie ihre sich kreuzenden unfehlbaren Geschosse, vor dem Klange des silbernen Bogens entfliehen die Kinder wie eine gescheuchte Heerde, alle streben und lenken unsere Blicke der Mitte zu, wo die erhabene Mutter der jüngsten Tochter entgegengeeilt ist, und jetzt, das zusammensinkende Kind an sich drückend und leise über dasselbe vorgebeugt, allein in der allgemeinen Bewegung unerschüttert dasteht wie ein Fels im Andrang der gegen ihn brandenden Wogen. Mitten in der Flucht aber sind die Geschwister von den Pfeilen der Götter erreicht, schon liegt ein Sohn langhingestreckt am Boden, ein zweiter und dritter sinken tödtlich getroffen auf die Knie, auch die jüngste Tochter im Arme

der Mutter hat das unerbittliche Göttergeschoss erreicht, eine andere Schwester ist sterbend vor einem Bruder hingesunken und der ältesten Tochter, zunächst der Mutter, ist ein Pfeil in den Nacken gedrungen und schon sehn wir, wie die Glieder sich lösen und wie sie hinzusinken beginnt. Vergebens fliehen die noch unverletzten Kinder über die rauhen Felsen des Gebirgs dahin, vergebens sucht der treue Pädagog den jüngsten Sohn zu bergen, hier ist kein Entkommen und keine Rettung mehr möglich, und die nächsten Minuten müssen uns Niobe allein, im Schmerz erstarrt dastehend zeigen inmitten der Leichen ihres ganzen blühenden Geschlechtes.

Die Scene ist furchtbar, und wer ihre Schilderung allein hört, ohne die Gruppe zu kennen, der mag glauben, die Darstellung müsse abschreckend sein. Und doch, wie ganz anders ist sie, wie hält sie unsere Blicke gefesselt, wie erregt sie uns ganz andere Gefühle als die des Entsetzens und des Abscheues! Furcht und Mitleid ruft sie in unserem Herzen wach, wie jede echte Tragödie, doch nicht nur Furcht und Mitleid, auch die innigste Rührung, ja eine Erhebung des Gemüthes weiss der unsterbliche Meister durch sein Werk in uns zu bewirken. Suchen wir uns der Mittel bewusst zu werden, durch welche er dies vermochte. Zunächst ist es der Adel reinster Schönheit, der uns die Blicke von diesen wunderbaren Gestalten nicht abwenden lässt. In keiner derselben tritt uns das physische Leiden mit seinen qualvollen Verzerrungen entgegen wie im Laokoon, grade dass die Niobiden dem plötzlichen Tod aus Götterhand, dass sie dem sanften Geschosse der Götter, wie Homer es nennt, erliegen, „grade dass der Übergang vom blühendsten Dasein zum Tod in seiner Spitze gefasst ist, machte es, wie Welcker mit Recht hervorhebt, möglich, Hoheit und Kraft, Schönheit und Anmuth durchgängig in solchem Masse walten zu lassen, dass der Schrecken und die Rührung durch natürliche Schönheit der Erscheinungen gemildert wird.“ Aber diese Schönheit der Gestalten ist nicht Alles, mehr noch als sie erhebt uns die Haltung der einzelnen Personen in dieser erschütternden Handlung. Es ist ein Heldengeschlecht, dass hier gross und still der göttlichen Übermacht erliegt, gegen die es sich frevelnd erhoben hatte. Kein Weheruf, kein Angstgeschrei entflieht ihren Lippen. „Still wie eine geknickte Blume,“ wie Feuerbach sagt, sinkt die sterbende Schwester zu den Füssen des Bruders nieder, der auch im eilenden Laufe noch die Schwester sanft aufzufangen und, als wäre noch nicht alle Hilfe zu spät, mit übergezogenem Gewande zu schützen sucht, auch der Pfleger der Kinder sucht noch den zarten jüngsten Sohn zu bergen, nur ein Seufzer entringt sich der Brust der im Nacken getroffenen Tochter, während in dem älteren der knienden Söhne noch ein Funken vom feurigen Stolze seiner Mutter lebt, der ihn das Haupt wie trotzend dem Verderben entgegen wenden lässt[69]). Was immer aber auch das Mass der Haltung, der Stärke und der stillen Grösse in diesem untergehenden Königshause sein mag, es bildet nur die Grundlage für die Erhabenheit der Mutter, welche den räumlichen und den geistigen Mittelpunkt des Ganzen darstellt, und zu der Blick und Theilnahme immer wieder zurückkehrt, so oft sie bei den umgebenden Personen geweilt haben mögen. Feuerbach hat Niobe die Mater dolorosa der antiken Kunst genannt, und das ist weidlich nachgesprochen worden; und doch ist es eigentlich nicht viel mehr als ein gefällig lautendes Wort[70]). Denn nicht allein die schmerzensvolle Mutter ist Niobe, zunächst ist sie ausserdem die stolze Königin, die ihre Würde und Hoheit auch in dem Sturme des Schmerzes

nicht vergisst. Diese Würde offenbart sich, wie Welcker bestens erinnert hat, in der Besonnenheit, welche Niobe vor allen übrigen Personen auszeichnet, und spiegelt sich in der Haltung des linken Armes, der das weite Obergewand vorüber zieht. „Das ist eine naive weibliche Geberde, sagt Welcker, die Erstaunen verbunden mit Kraftgefühl und hohem Selbstbewusstsein ausdrückt. Das durch diese Bewegung in die Höhe gezogene und schön ausgebreitet herabfallende Gewand vermehrt die Würde und Schönheit der hohen Frauengestalt. Die Art das Obergewand zu fassen und zierliche oder stolze Faltenmassen zu bilden, ist ein grosses Mittel in der Kunst, um Anstand, Anmuth und Vornehmheit der Person zur Erscheinung zu bringen, man denke diesen Theil weg, und die eingeschränktere Figur verliert Viel von ihrem grossartigen und zugleich gefälligen, einnehmenden Charakter." Man denke sich, möchte ich hinzufügen, auch die zweite Hand um das Kind geschlungen, das die Mutter mit der rechten fest an sich drückt und zwischen den Knien in der Schwebe hält: der Ausdruck des Mütterlichen, der Muttersorge, des Strebens, das Kind so weit irgend möglich zu decken, wird zunehmen, ja die ganze Gestalt durchdringen, dass aber Niobe zugleich ihr Gewand emporzieht, um, wie ich verstehe, demnächst das Antlitz mit seinem erstarrenden Schmerze zu verhüllen und den Blicken der triumphirenden Götter zu entziehn, dies zeigt uns, wie sie nicht nur Mutter, sondern auch die grossgesinnte Frau sei, die sich der Göttin an die Seite zu stellen wagte. Diese beiden Elemente, dasjenige des grossartigen Charakters, der Niobes bleibendes Eigenthum ist, und das des unendlichen Schmerzes ihrer gegenwärtigen Lage durchdringen sich in der Haltung des Körpers und in dem Ausdrucke des Antlitzes auf wahrhaft staunenswerthe Weise. Die Angst und der Schmerz der Mutter lässt sie mit leise gebogenen Knien und vorgebeugtem Oberkörper das geliebte jüngste Kind an sich drücken, die Kraft ihrer grossen Seele lässt sie würdevoll und fest dastehn inmitten der allgemeinen Verwirrung, und das Haupt emporwenden dahin, woher das furchtbare Schicksal auf sie herniederstürzt. Das Antlitz aber, von dem ich eine Zeichnung in grösserem Massstabe beilege (Fig. 70), und das schon durch die Fülle blühender matronaler Schönheit allein zu den ersten Schöpfungen des griechischen Meissels gehört, zeigt uns, wie ein grosser Meister mit sicherer Hand die einzig mögliche Lösung eines bedeutenden Problems zu finden weiss[71]). Niobe trotzt nicht mehr der siegreichen Übermacht der Gottheit, denn ein solcher Trotz gegenüber dem namenlosen Unglück und bei den Leiden der Ihren wäre kindisch oder brutal, und Niobe wäre nie Mutter gewesen, wenn sie hier nur die eigene Erhabenheit empfände; aber sie ergiebt sich auch nicht, sie bittet nicht um Gnade, denn für die Gnade ist kein Raum mehr, sie findet keine Stätte im Gemüthe der die eigene verletzte Majestät rächenden Götter, und Niobe wäre nie Königin gewesen, hätte sich nie gegen die Göttin überhoben, wenn sie jetzt um Schonung flehen wollte. Was bleibt nun übrig? Fest und erhaben schaut sie empor zu den Göttern, auszudrücken, dass sie diese als Rächer erkenne und ihnen zu zeigen, dass sie auch so noch Fassung bewahre, zugleich aber ringt sich ein Seufzer, ein Stöhnen der Angst aus der gepressten Brust und das Zusammenziehn der Brauen, das Zucken der Augenlider, namentlich des unteren, ein der Natur in grösster Feinheit abgelauschter Zug, verkündet uns einen im nächsten Augenblick hervorbrechenden Strom heisser, unwillkürlicher Thränen. In jenem Blick verkündet sich die Heldin, in diesen Thränen



Fig. 70. Kopf der Niobe.

unterwirft sich die Creatur überirdischer Obmacht. Nun wird sie ihr Haupt verhüllen, und wenn die nächsten Augenblicke die Kinder alle um die Mutter dahingestreckt haben, wird Niobe dastehn göttlich gross und menschlich edel, erstarrt, zu Stein geworden vor dem Übermass des Schmerzes.

Ich habe schon eingänglich auf die hohe kunstgeschichtliche Bedeutung dieses Monumentes hingewiesen, und will jetzt nur noch daran erinnern, dass die Niobegruppe, hochidealisch concipirt wie sie ist, bei allem Reiz der sinnlichen Schönheit ihrer unvergleichlich lieblichen Gestalten, uns besser und klarer als alles Andere zeigen muss, der Schwerpunkt der Kunst eines Skopas und Praxiteles, das heisst der attischen Kunst dieser jüngeren Periode in ihren höchsten Leistungen, falle in das Gebiet des Idealen. Denn nur unter dieser Voraussetzung ist die Wahl dieses Gegenstandes und ist diejenige Darstellung desselben möglich, die wir kennen gelernt haben. Ich glaube nun aber nicht zu irren, wenn ich annehme, dass diese Erkenntniss uns auch diejenigen Werke der beiden Meister, die wir nur aus späten, sinnlich gefärbten Berichten oder aus mangelhaften Nachbildungen kennen, in einem anderen Lichte erscheinen lassen wird, als in demjenigen, in welchem sie uns, scheinbar in Übereinstimmung mit den Zeugnissen, in neuerer Zeit dargestellt worden sind.

FÜNFTES CAPITEL.

Genossen des Skopas.

Am Mausoleum in Halikarnassos arbeiteten neben Skopas mehre andere Künstler, zum Theil Athener von Geburt, von denen die meisten nachweisbar beträchtlich jünger waren als Skopas, auf deren Kunstrichtung einen Einfluss des Skopas anzunehmen demnach an sich wahrscheinlich ist. Nach Plinius' Angabe waren die Sculpturen an der Ostseite des Mausoleums von Skopas, diejenigen im Norden von Bryaxis, an der Westseite von Leochares, an der Südseite vom Timotheos und das marmorne Viergespann auf dem Gipfel des ganzen Bauwerkes von Pythis, der wahrscheinlich mit Phyteus (oder Pyteus) bei Vitruv identisch und der Baumeister des Mausoleums sein wird[72]). Dass auch Praxiteles als an den Sculpturen dieses kolossalen Grabmals betheiligt genannt wird, ist schon erwähnt worden.

Von den hier genannten Künstlern ist uns Pythis als Bildner gar nicht näher bekannt, und von Timotheos' Werken besitzen wir nur ein paar sehr oberflächliche Notizen[73]). Diesen gemäss war er Marmorbildner und Erzgiesser und arbeitete in Marmor einige Götterbilder, darunter namentlich eine Artemis, die, später von einem römischen Bildhauer mit einem neuen Kopfe versehn im palatinischen Apollotempel in Rom stand und einen Asklepios in Trözen, während er als Erzgiesser von Plinius unter den nicht wenigen Künstlern[74]) angeführt wird, welche „Athleten, Bewaffnete,

Jäger und Opfernde" darstellten. Das ist eine von den kategorienweisen Anführungen von Gegenständen der bildenden Kunst, deren wir bei Plinius noch einige finden, die aber zuerst bei den Künstlern dieser Periode auftreten. Mögen wir unter den „Athleten" Siegerstatuen für Olympia verstehn, so werden sich die „Bewaffneten, Jäger und Opfernden" schwerlich anders denn als Genrebilder auffassen lassen. Als solche mögen diese Arbeiten immerhin ihre eigenthümlichen Verdienste in Composition und Formgebung gehabt haben, von hervorragendem Werthe aber können sie schwerlich gewesen sein, da wir Genrebilder der Art, wie die Werke des Lykios und Strongylion (Band 1, S. 290. 296) und des Leochares (s. unten) einzeln angeführt finden. Jedenfalls scheint mir aber in der bei nicht wenigen Künstlern wiederkehrenden Wahl dieser Gegenstände oder von Gegenständen überhaupt, die sich kategorienweise anführen lassen, ein Charakterismus der Zeit zu liegen, einer Zeit, welche die minder hervorragenden Talente nöthigte für den Verkauf, für Zwecke des Privatlebens zu arbeiten, und Werke zu schaffen, die, ohne Anspruch auf hohe geistige Bedeutung oder grossen idealen Gehalt zu machen, zu anmuthigem und würdigem Schmuck, der um diese Zeit mit wachsendem Comfort ausgestatteten Wohnungen dienen konnten und wahrscheinlich gedient haben. Ist diese Beobachtung gegründet, so werden wir die um diese Zeit in stetem Wachsen begriffene Porträtbildnerei ebenfalls zum Theil wenigstens aus äusseren Gründen und nicht allein aus einer principiellen Tendenz der Kunst abzuleiten uns geneigt finden, woraus dann wieder folgen dürfte, dass man die Porträtbildnerei nur mit grosser Vorsicht als ein Moment in dem Kunstcharakter gewisser bedeutender Künstler behandeln darf.

Dies findet seine Anwendung, wie ich glaube, in vorzüglichem Grade auf Leochares von Athen[75]), welcher, schon Ol. 102 (372—368 v. Chr.) thätig und in einem pseudoplatonischen nach Ol. 103, 2 (366 v. Chr.) datirten Briefe als tüchtiger junger Bildner erwähnt, etwa in der Mitte seiner Laufbahn mit Skopas in Halikarnassos arbeitend, bis in die letzten Jahre Alexander's des Grossen (etwa Ol. 112 oder 113, um 328 v. Chr.) thätig gewesen zu sein scheint. Aus attischen Inschriften nun sehn wir, dass Leochares mit einem anderen bedeutenden Künstler, Sthennis von Olynth zusammen die Porträtstatuen einer athenischen Familie, uns ganz unbekannter Bürgersleute, arbeitete, sowie von ihm auch eine um 356 v. Chr. geweihte Statue des Redners Isokrates war. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass wir in diesen Werken Jugendarbeiten des Leochares zu erkennen haben, der sich, zu bedeutenderem Ruf und Ansehn gelangt, überwiegend mit idealen Gegenständen beschäftigte, im Porträtfache aber nur noch die Familie Alexander's und den grossen König selbst darstellte, und zwar in einer Weise, welche diese Arbeiten auf ein ganz anderes Gebiet als das der eigentlichen Porträtbildnerei versetzt. Denn das eine Mal war Leochares mit Lysippos zusammen an einer grossen Erzgruppe thätig, welche Alexander auf der Löwenjagd darstellte, und die wir später genauer kennen lernen werden, das andere Mal bildete er Alexander nebst seinem Vater Philipp, seinem Grossvater Amyntas, seiner Mutter Olympias und seiner Nichte Eurydike im Philippeion von Olympia aus Gold und Elfenbein, also aus einem Material, das sonst ausschliesslich zu idealen, ja zu religiösen Gegenständen verwendet wird, und ohne Zweifel in einem Sinne, der eine durchaus ideale Auffassung nicht allein zuliess, sondern bedingte, gleichsam als ein heroisches, halbgöttliches Geschlecht.

Ausser diesen Porträts finden wir unter Leochares' Werken ein Charakter- oder Genrebild, über dessen Benennung bei Plinius man sich noch nicht hat einigen können[76]), über welches jedoch feststeht, dass dasselbe einen Jungen mit dem schärfsten Ausdrucke verschmitzter Schlauheit darstellte. Obgleich man in dieser Arbeit die Anklänge an Myron's und seiner Schüler Kunstrichtung zu finden geneigt sein mag, welche nur, dem Wesen unserer Periode gemäss, durch stärkeres Herausbilden des Charakterausdrucks modificirt erscheinen, so steht dieselbe doch unter den Werken des Leochares zu vereinzelt da, als dass ich es wagen möchte, auf dieselbe weitere Schlüsse in Betreff des Charakters seiner Kunst zu gründen. Denn die übrigen Werke des Künstlers gehören dem mythologischen und zum Theil wenigstens dem ernstidealen Gebiete an, und es ist wohl zu bemerken, dass Plinius eine von drei Darstellungen des Zeus, welche auf dem Capitol aufgestellt war, des höchsten Lobes werth hält. Worin die Vorzüge dieser Statue und diejenigen dreier Apollonbilder und eines kolossalen Ares bestanden, können wir nicht nachweisen, einen um so höheren Begriff von der Kunst des Leochares dagegen erhalten wir aus ziemlich unzweifelhaften Nachbildungen seines vom Adler geraubten Ganymedes, von denen ich das vorzüglichste, im Vatican befindliche Exemplar umstehend (Fig. 71) habe abbilden lassen.

Plinius berichtet: „Leochares machte den Adler, welcher zu fühlen schien, was er in Ganymedes raube und wem er ihn bringe, und der den Knaben auch durch das Gewand noch vorsichtig mit den Fängen berührte." Wir besitzen nicht wenige, auch in statuarischer Ausführung nicht wenige Darstellungen der Entführung des Ganymedes, welche neuerdings von Otto Jahn[77]) zusammengestellt und trotz aller äusserlichen Ähnlichkeit sämmtlicher Exemplare nach zweien Weisen der Auffassung gesondert worden sind. In der einen Classe ist der Adler augenscheinlich das Thier des Zeus, sein Abgesandter, um den schönen Knaben dem liebeerglühten Gotte zu bringen, und dieser lässt sich von dem königlichen Raubvogel ohne Zeichen des Schreckens ja mit einem gewissen kindlichen Behagen, aber doch auch ohne eine Spur eines tiefer erregten Gefühles emporgetragen. Dieser Classe gehört unser vaticanisches Exemplar an. Die andere Classe fasst die Sache üppiger; hier ist der Adler augenscheinlich nicht der Vogel des Gottes, sondern der verliebte Gott selbst in seines Begleiters Gestalt; er neigt den Kopf über die Schulter des Lieblings, als wolle er die Lippen des schönen Knaben berühren, der seinerseits die Person seines Räubers durchaus zu erkennen scheint, und sich demselben in zärtlicher Neigung hingiebt. Diese Classe wird am vollendetsten durch eine schwebende Gruppe in San Marco in Venedig[78]) vertreten, und erscheint z. B. an der Halle von Thessalonike als Gegenstück der Leda mit dem Schwan[79]).

Jahn stellt es nach dieser von ihm zuerst wahrgenommenen feinen Unterscheidung als zweifelhaft hin, welche dieser beiden Auffassungsweisen auf das Original des Leochares zurückgehe. Ich kann diesen Zweifel nicht theilen. Denn erstens leidet Plinius' Ausdruck, der Adler scheine zu fühlen, wem er den Knaben bringe, doch ausschliesslich auf diejenige Composition Anwendung, in welcher der Adler als Adler, nicht als der verwandelte Zeus selbst erscheint, und zweitens ist es ungleich wahrscheinlicher, dass eine keuschere und naivere Composition in späteren Wiederholungen des Gegenstandes sinnlicher und lüsterner gewendet worden,



Fig. 71. Ganymedes vom Adler emporgetragen, nach Leochares.

als das Gegentheil, dass eine ursprünglich stark sinnlich gefärbte Darstellung später veredelt und geläutert worden sei. Dies Ergebniss aber ist gegenüber der Neigung mancher neueren Schriftsteller, die Kunst dieser jüngeren attischen Schule als der Sinnlichkeit und selbst der Lascivität verfallen zu betrachten und darzustellen, von besonderer Bedeutung. Wer diese Ansicht nicht theilt, wie ich das von mir bekennen muss, der ich in

der Periode, von der wir reden, nur ganz einzelne Ansätze zum eigentlich Üppigen und Wollüstigen in der Kunst anzuerkennen vermag, der muss mit Freude ein Monument wie unseren Ganymedes von Leochares begrüssen, welches von einer so keuschen und edlen Auffassung eines an sich verfänglichen Gegenstandes Zeugniss ablegt, dass selbst das zarteste Gemüth von demselben nicht verletzt werden kann.

Das ist aber nicht das einzige Interesse der Gruppe. Dieselbe ist ein Wagniss der plastischen Kunst, aber ein mit dem grössten Glücke gelöstes. Eine schwebende Gestalt zu bilden, eine Gestalt, welche den Boden auf keinem Punkte mehr berührt, geht eigentlich über die Grenzen der im materiellen, wuchtigen Stoff materiell darstellenden Bildhauerkunst hinaus; das Schweben thatsächlich zu machen, indem die Figur aufgehängt wird, wie dies bei der erwähnten Gruppe in S. Marco der Fall ist, heisst die Schwierigkeit nur umgehn und zwar in unkünstlerischer Weise. Denn es ist unmöglich das Aufhängungsmittel dem Auge ganz zu entziehn, oder, wenn dies möglich wäre, einen beängstigenden Eindruck bei dem Beschauer zu beseitigen, der eine Marmor- oder Erzmasse über seinem Haupte hangen sieht ohne zu wissen, wie sie gegen das Herunterstürzen gesichert ist. Der Meister unserer Gruppe fühlte das und vermied eine Spielerei, die des modernen Ballets würdiger ist, als der antiken Plastik; er gab seiner Gruppe eine feste und ausreichende Stütze, die, weil sie aus der ganzen Situation innerlich motivirt ist, uns nicht als Stütze, sondern als nothwendiger Theil der Darstellung erscheint. Ich spreche von dem Baumstamme, an welchem der Adler wie der Jüngling mit der Rückseite haftet, der die ganze Gruppe trägt. Dieser Baumstamm aber ist, weit entfernt uns zu stören, in der Hand des Künstlers zu einem nicht unbedeutenden Element seiner Darstellung geworden; unter diesem Baume ruhte der schöne, durch den Hirtenstab und die am Boden liegen gebliebene Syrinx charakterisirte Hirtenknabe, den treuen Hund zur Seite, in der Mittagshitze, auf den Gipfel dieses Baumstammes liess sich der gewaltige Aar herab, von ihm aus ergriff er seine Beute, und jetzt strebt er mit den mächtig ausgebreiteten Fittigen, den zart und doch sicher gefassten Knaben in den Fängen an eben diesem Baumstamme vorüber der Höhe zu, wohin sein Blick und der des Jünglings sich wendet, während der treue Hund allein am Boden zurückbleibend dem emporschwebenden Herrn nachheult, „ein Motiv, das, um Jahn's Worte zu gebrauchen, nicht nur durch seine naive Gemüthlichkeit anspricht, sondern auch wesentlich dazu beiträgt, den Eindruck des Emporschwebens zu verstärken.“ Derselbe Gelehrte hat auch mit Recht daran erinnert, was sich in der Gruppe ausspreche, sei das:

Hinauf, hinauf strebts!

des Goethe'schen Ganymed, und, was dem Wesen einer Marmorgruppe zu widersprechen scheine, den leichten Flug, das Emporschweben auszudrücken, sei die Hauptaufgabe des Künstlers gewesen, der diese Gruppe erfand. „Diese hat er, fährt Jahn fort, mit feinem Sinn ergriffen und mit meisterlicher Technik ausgeführt, und, um sie ganz rein, ganz in sich geschlossen darzustellen, alle Motive, mochten sie sich sonst, sei es durch sinnlichen Reiz, sei es durch leidenschaftliche Gluth noch so sehr empfehlen, fern gehalten. — Die ganze Gruppe aber macht einen ausserordentlich reinen und wahrhaft bukolischen Eindruck.“ Ich füge diesen Worten nur noch ein paar Bemerkungen über das Verhältniss unserer Copie zum Original des

Leochares hinzu. Zunächst muss ich bemerken, dass dieses aus Bronze gegossen war, während wir Marmor vor uns haben; sodann habe ich anzuerkennen, dass die Worte bei Plinius, der Adler fasse den Knaben selbst noch durch das Gewand zart und vorsichtig an, auf unsere Copie nicht im strengsten Sinne, aber doch in viel strengerem als auf diejenige in Venedig Anwendung leiden, in der das Gewand durchaus beseitigt ist. Hier aber ist die Chlamys, die von des Knaben Schulter hangt, schön und effectvoll behandelt und spiegelt in ihren lind bewegten Falten das Emporschweben glücklich ab, während sie wenigstens auf der rechten Seite, dem Original entsprechend, auch zwischen der Kralle des Vogels und dem Körper des Knaben liegt. Vollkommen entspricht unsere Gruppe den Worten bei Plinius, der Adler scheine zu fühlen, was er in Ganymedes raube; denn offenbar hat er den schönen Knaben nicht gepackt wie ein Raubvogel seine Beute packt, sondern er fasst ihn so, dass dem Erporgetragenen keinerlei Beschwerde entsteht. Demgemäss giebt sich dieser auch ruhig der Bewegung hin, „er ist in einer fast ganz graden Haltung, mit geschlossenen Beinen, gebildet, so dass er sich nicht nur nicht widersetzt, sondern dem Adler das Tragen erleichtert, wodurch also die Vorstellung des Aufwärtsschwebens sehr begünstigt wird" (Jahn). Und eben so sehr wird dieser Eindruck durch die Mächtigkeit des Trägers mit den majestätisch ausgebreiteten Schwingen gefördert, durch ein feines Abgewogensein der scheinbaren Last und der tragenden Kraft des Thieres. Auf die reizvollen Contraste in der Folge und der Dimension der Linien und auf die Schönheit des Ganymed brauche ich meine Leser nicht besonders aufmerksam zu machen, ich bin gewiss, dass sie mit mir dies Kunstwerk als ein Höchstes in seiner Art anerkennen werden.

Allerdings reicht dies eine Meisterwerk nicht aus, um den eigenthümlichen Kunstcharakter des Leochares zu bestimmen, und wir werden uns begnügen müssen aus dem Ganymed und aus den übrigen genannten Werken Leochares als einen Künstler zu erkennen, der, überwiegend idealen Darstellungen und idealer Auffassung geneigt, innerhalb des Kreises der Production steht, welchen attische Künstler vor anderen mit Vorliebe und Glück inne gehalten haben.

Noch weniger Genaues als über Leochares können wir über den vierten Genossen des Skopas am Mausoleum, über den Athener Bryaxis[80]) sagen, der, bis über Ol. 117, 1 (312 v. Chr.) thätig als Jüngling mit Skopas zusammen gearbeitet haben muss. Was wir von ihm wissen, beschränkt sich auf die Namen einiger Werke, welche allesammt bis auf eine Porträtstatue des Königs Seleukos dem Gebiete idealer Gegenstände angehören.

Am meisten Aufmerksamkeit dürfte unter den Arbeiten des Bryaxis, welche wesentlich diejenigen Gottheiten darstellten, die in dieser Periode mit Vorliebe gebildet wurden (Dionysos, Apollon, Asklepios und Hygieia), das Ideal des mit dem ägyptischen Sarapis identificirten Pluton verdienen; das ist der Unterweltsgott als Geber des Segens und Reichthums, der aus dem Schoosse der Erde stammt. Denn Pluton erscheint in erhaltenen Nachbildungen[81]) als eine geistreich modificirte Darstellung des Zeus, als der Unterweltszeus neben dem Himmelsgott, der mit Zeus' kanonischer Gestalt verglichen, ungefähr um eben so viel in's Finstere und Trübe neigt, wie der um dieselbe Zeit von dem jüngeren Polyklet von Argos gestaltete Zeus philios (Band 1, S. 321) milder und heiterer erscheint als der Herrscher des Olympos. Dass Bryaxis

das Ideal des Pluton verdankt werde, ist freilich nicht ganz sicher, aber wie Brunn dargethan hat, sehr wahrscheinlich, und zwar hat er dasselbe in einer aus kostbaren Metallen zusammengesetzten Statue dargestellt, welche, von Sinope oder von einer andern Stadt am Pontos oder von Seleukia an Ptolemäos geschenkt und von diesem auf dem Vorgebirg Rhakotis aufgestellt, auch in äusserer Pracht mit den Göttergestalten der glänzendsten Periode der griechischen Kunst wetteiferte.

Eine Darstellung der Pasiphaë, der in unnatürlicher Liebe entbrannten Gemahlin des Königs Minos von Kreta kennen wir leider nur aus einer blossen Namenserwähnung, so dass wir ohne Willkür nicht entscheiden können, ob und in wiefern Bryaxis in diesem Werke das Bild einer gewaltigen und unglücklichen Leidenschaft hinstellte, und ob sich in erhaltenen Reliefen, welche die Sage von Pasiphaë vergegenwärtigen, Elemente der Composition des Bryaxis finden.

Mit zwei Worten gedenken wir schliesslich noch des Künstlers, den wir mit Leochares zusammen an den oben erwähnten attischen Porträtstatuen beschäftigt fanden, des S t h e n n i s aus Olynth[82]). Pausanias kennt von ihm zwei athletische Siegerstatuen, Plinius nennt ihn als Meister einiger später in Rom aufgestellter Götterbilder (Demeter, Zeus und Athene, in einer Gruppe?), und als einen der Künstler, welche „weinende Matronen, Betende und Opfernde“ gebildet haben. Das ist eine zweite von den Kategorien von Gegenständen, über die ich unter Timotheos gesprochen habe; auch hier werden wir Genrebilder zu verstehn haben, unter denen die als Classe seltsam genug sich ausnehmenden „weinenden Matronen“ die Anregung durch ein praxitelisches Vorbild (oben S. 25, Nr. 39) verrathen. Das berühmteste Werk des Sthennis war die Statue des Heros Autolykos von Sinope, welche von Lucullus nach der Einnahme dieser Stadt nach Rom versetzt wurde.

SECHSTES CAPITEL.

Sonstige attische Künstler und Kunstwerke, Söhne und Schüler des Praxiteles, Euphranor.

So wie die im vorigen Capitel besprochenen Künstler sich wesentlich um Skopas gruppirt zu haben scheinen, so hatte auch Praxiteles in Athen einen Anhang von theils directen Schülern, theils solchen Künstlern, bei denen die Anregung durch seine Kunst mehr oder weniger deutlich zu Tage tritt. Unter den eigentlichen Schülern des grossen Mannes verdienen seine Söhne K e p h i s o d o t o s und T i m a r c h o s, die vielfach zusammen arbeiteten, den Ehrenplatz um so mehr als Plinius den ersteren als den Erben der Kunst seines Vaters bezeichnet[83]). Als die Zeit ihrer Blüthe nennt derselbe Schriftsteller die 121. Olympiade (296 v. Chr.), doch dürfen wir ihre Wirksamkeit rückwärts bis gegen Ol. 114 (314 v. Chr.) und vorwärts vielleicht bis über Ol. 124 (284 v. Chr.) ausdehnen; von ihren Lebensumständen wissen wir

Nichts, und für die Erkenntniss ihrer künstlerischen Bedeutsamkeit sind wir ausser auf rühmliche Erwähnungen allgemeiner Art auf ihre Werke angewiesen, von denen wir leider grösstentheils nur die Namen kennen. Unter diesen Werken, und zwar unter den von beiden Brüdern zusammen gearbeiteten, finden wir zunächst etliche Porträtstatuen athenischer Männer, welche ausser einer von den Künstlern selbst aufgestellten Statue ihres Oheims, ohne Zweifel im Privatauftrage und vielleicht des Gelderwerbes wegen gemacht wurden, und für die Charakterisirung der Künstler schwerlich von entscheidendem Gewichte sind. In wiefern Gleiches von den Porträtstatuen von Philosophen (in Erz) und von den marmornen Bildern zweier Dichterinen, der Myro von Byzanz und der Anyte von Tegea, Werken des Kephisodotos allein, gilt, oder ob wir dieselben in die Reihe der Charakterbilder bedeutender Persönlichkeiten setzen dürfen, mag ich nicht entscheiden. Die übrigen Werke beider Brüder, eine Statue der Enyo (Bellona) in Athen und ein Kadmos in Theben, sowie die von Kephisodotos allein gearbeiteten, die Leto, welche neben Skopas' Apollon stand, eine Aphrodite, ein Asklepios und eine Artemis, sowie ein ganz besonders berühmtes Symplegma in Pergamos gehören dem Kreise der idealen Gegenstände an.

Es kann nicht lebhaft genug beklagt werden, dass wir von diesen Werken nur die Namen wissen und deshalb ausser Stande sind, über den Kunstgeist, der in ihnen lebte, mit Bestimmtheit abzusprechen. Ich sage, das kann nicht genug beklagt werden, und zwar deswegen, weil diese mangelhafte Kenntniss der Waffe einen Theil ihrer Schärfe benimmt, welche wir gegen diejenigen erheben müssen, die den Kunstcharakter des Kephisodotos allein nach dem Symplegma in Pergamos bestimmen zu dürfen glauben, ja die so weit gehn, Kephisodotos nur in diesem einen Werke als den Erben der Kunst seines Vaters anerkennen zu wollen, und die von dieser Basis aus sich für berechtigt halten, auf die Kunst des Praxiteles, und zwar in Bausch und Bogen, einen verdächtigenden Blick zurückzuwerfen. Dies Symplegma (eigentlich: Verschlingung, d. h. eine Gruppe in einander verschlungener Figuren) nämlich, welches Plinius als das berühmteste auf Erden bezeichnet, ist n i c h t in der Ringergruppe in Florenz, die man eine Zeit lang mit der Niobegruppe verband, wiederzuerkennen, wie ein alter bis in die neueste Zeit nachgebeteter Irrthum wollte, sondern dies Symplegma war, wie Welcker[84]) bewiesen hat, e r o t i s c h s i n n - l i c h e r Natur und von einer solchen Weichheit der Behandlung, dass, wie Plinius sagt, die Finger der einen Person dem Körper der anderen eher wie in Fleisch als wie in Marmor eingedrückt schienen. Die Personen der Gruppe können wir nicht errathen, obgleich es nahe liegt an eine mehrfach wiederholte Gruppe eines mit einem Hermaphroditen ringenden Satyrn[85]) zu denken, aber seien sie diese oder andere, das Eine dürfen und müssen wir als feststehend betrachten, dass die Gruppe üppig sinnlich, vielleicht lasciv war. Dass sie aber „der Ausdruck blosser Wollust" gewesen sei, gestehn wir Brunn nicht zu, vielmehr setzen wir dem die Vermuthung entgegen, dass ihre hohe Vorzüglichkeit zum Theil wenigstens auf dem gelungenen Ausdruck der sinnlich erregten Leidenschaft beruhte. Nicht bestimmt genug aber können wir uns gegen die Worte aussprechen, die ein Mann wie Welcker in Bezug auf diese Gruppe gebraucht, sie sei „als Wirkung und Fortschritt eine merkwürdige aber natürliche Ausartung d e r K u n s t des Praxiteles." Der Kunst des Praxiteles! das heisst der ganzen Kunstrichtung des Meisters in dem innersten Kern ihres

Wesens, und diesen innersten Kern der praxitelischen Kunst sollen wir danach bestimmen, dass ein erotisches Symplegma als seine Wirkung und seine natürliche Ausartung erscheint! So will es Brunn; aber ich bin überzeugt, dass Welcker selbst das als eine Missdeutung seiner Worte bezeichnen würde, ich bin ebenso überzeugt, dass meine Leser, wenn sie sich der Werke des Praxiteles erinnern, wenn sie der Niobegruppe gedenken, von der die Alten nicht entscheiden konnten, ob sie von Skopas oder Praxiteles war, mit mir erklären werden, dass, wenn die Gruppe von Kephisodotos mit der Kunst des Praxiteles zusammenhangt, wenn er auch in ihr als der Erbe der Kunst seines Vaters erscheint, in dieser nur einzelne Seiten, einzelne Keime vorhanden sind, als deren Ausartung das Werk des Sohnes betrachtet werden kann. Dass diese vorhanden waren läugne ich nicht und kann ich nicht läugnen, dass sie aber die Kunst des Praxiteles als solche bestimmen, das stelle ich feierlichst in Abrede. Und welch' eine Willkür ist es ferner, Kephisodotos nur in dem Symplegma oder wesentlich in diesem als den Erben der Kunst seines Vaters erklären zu wollen! Meine Leser werden jetzt vollkommen verstehn, warum ich es lebhaft beklage, dass wir von den anderen Werken des Kephisodotos Näheres nicht wissen. Aber das trockene Verzeichniss derselben allein genügt schon, um uns zu beweisen, dass Kephisodotos weit davon entfernt war, in Sinnlichkeit und Üppigkeit versunken zu sein. Oder wie vertrüge sich mit einer solchen Richtung die Statue der Enyo, der Kampfgenossin des Ares, der Göttin des Schlachtengetümmels, wie diejenige des Kadmos, des heroischen Gründers von Theben, der nur als hochedle, glänzende Heldengestalt überhaupt gedacht werden kann? Wie vertrüge sich mit Sinnlichkeit und Üppigkeit die Statue einer Leto, einer Artemis, eines Asklepios, Werke, die Kephisodotos allein, ohne Mitwirkung seines gewiss unbedeutenderen aber vielleicht viel moralischeren Bruders Timarchos schuf, Werke, die den Römern bedeutend genug schienen, um sie nach Rom zu schleppen und dort in Tempeln und Hallen aufzustellen? Das sind Arbeiten, die zum Theil selbst den Gegenständen nach mit Werken des Praxiteles übereinstimmen, und auf die wir den Geist praxitelischer Kunst, anderer Seiten derselben, grade so gut übergegangen denken dürfen, wie die Keime des Sinnlichen in derselben im Symplegma in ausgearteter Fortbildung erscheinen. Und wenn wir Praxiteles als den vorzüglichsten Bearbeiter des Marmors gepriesen finden, sollen wir dann nicht glauben dürfen, dass Kephisodotos, in dessen Symplegma der Marmor wie Fleisch erschien, auch in dieser technischen Beziehung der Erbe der Kunst seines Vaters war? Das kann uns Niemand abstreiten, wir aber verwahren uns gegen eine willkürliche Deutung der Zeugnisse des Alterthums über Kephisodotos und gegen die nachtheiligen Schlüsse über die Kunst des Praxiteles, welche auf dieser willkürlichen Deutung beruhen.

Von sonstigen directen Schülern des Praxiteles ist uns nur einer, Papylos[86]), bekannt, und auch dieser nur aus einem Werke, einer Statue des Zeus xenios (des gastfreundlichen, Schützers der Gastfreundschaft), die Asinius Pollio besass, aus der wir aber über seine Kunstrichtung Nichts entnehmen können.

Manche andere Künstler, in deren Werken wir Einflüsse praxitelischer Kunst erkennen dürfen, sind uns in nur zu flüchtigen Notizen bekannt, als dass ich ihre Namen und die Namen ihrer Werke hier ohne Furcht meine Leser zu ermüden aufführen dürfte[87]). Die Thatsache aber, dass um diese Zeit Athen noch eine ganze

Schar tüchtiger Bildhauer aufzuweisen hatte, während uns aus der folgenden Epoche nicht ein einziger bedeutender Künstler bekannt ist, diese Thatsache ist interessant genug, um hier mit Nachdruck hervorgehoben zu werden. Indem ich also an einer Reihe von Künstlern zweiten Ranges mit dieser allgemeinen Erwähnung vorübergehe, darf ich Gleiches nicht bei einem attischen Meister Namens Silanion[88]), der, schon als Autodidakt merkwürdig, in seinen Werken als ein Künstler von sehr entschiedener und interessanter Richtung erscheint.

Von dreien Statuen olympischer Sieger, darunter zwei Knaben darstellten, die im Faustkampfe gesiegt hatten, will ich dies freilich nicht behaupten, ein Genrebild, einen Athletenaufseher darstellend, steht vereinzelt da, und ein Porträt Platon's, das Mithridates den Musen in der Akademie von Athen weihte, ist uns in seinen besonderen Verdiensten nicht genau genug bekannt, um als Grundlage eines Urteils über den Künstler zu dienen. Desto wichtiger dagegen sind uns einige andere Porträtstatuen. Zuerst diejenige des wahrscheinlich gleichzeitigen Bildhauers Apollodoros[89]). Dieser, von dem Plinius Philosophenstatuen anführt, soll sich nach dem Berichte desselben Gewährsmannes vor allen anderen durch eine übertriebene Sorgfalt und durch die ungünstige Beurteilung seiner eigenen Arbeiten bekannt gemacht und häufig fertige Werke wieder vernichtet haben, weil er sich in seinem künstlerischen Eifer nie zu genügen vermochte, weshalb er den Namen des Tollen (insanus) erhielt. Diesen Charakter aber, fährt Plinius fort, hat Silanion in seinem Porträt wiedergegeben und nicht sowohl einen Menschen in Erz gegossen, sondern die Zornmüthigkeit (Iracundiam). Diese letzteren Worte beruhen offenbar, wie nach einer schönen Auseinandersetzung Jahn's[90]) manche andere Kunsturteile bei Plinius auf einem Epigramm, und sind Nichts als die in Prosa umgesetzte witzige Pointe. Jedenfalls aber ist diese Pointe nur dadurch überhaupt möglich, dass das Werk des Silanion den scharfgezeichneten Charakter der Leidenschaftlichkeit trug. Die Auffassung also war eine durchaus pathetische, aber Silanion's Arbeit unterschied sich, wie Brunn gut nachweist, von den Werken des Skopas dadurch, dass in diesen eine bestimmte Bewegung des Gemüthes die Voraussetzung der ganzen Gestaltung war, welche frei geschaffen wurde, um die ideelle Trägerin des seelischen Ausdruckes, des Pathos zu sein. Das Bild des Apollodoros dagegen war das eines Individuums, und mochte sich auch der Charakter der Leidenschaft des Zornes in demselben mit grösster Schärfe aussprechen, es blieb ein Porträt. Nach diesem einen Werke also würden wir in Silanion einen Künstler zu erkennen haben, der Skopas' Richtung auf das Pathetische fortsetzte, ohne seine ideale Tendenz gleichmässig zu wahren. Andere Werke desselben werden uns jedoch nöthigen, dies Urteil in gewissem Sinne wenigstens zu modificiren. Zunächst den schon genannten Arbeiten stehn zwei Porträtstatuen der Dichterinen Korinna und Sappho, welche letztere Cicero mit hohem Lobe anführt. Mit diesen Porträts aber hat es seine eigene Bewandtniss. Beide dargestellten Personen waren lange todt (Sappho blühte im Anfang der 40er, Korinna am Ende der 60er Olympiaden), und obwohl wir nicht in Abrede stellen wollen, dass ihre individuellen Züge bewahrt und diesen späten Bildern zum Grunde gelegt sein können, so sind diese doch offenbar nicht Porträts im eigentlichen Sinne, sondern idealisirte Charakterdarstellungen geistig bedeutender Persönlichkeiten, und stehn ziemlich auf einer Linie mit den Bildern der sieben Weisen und des Äsop von Lysippos oder

mit den Homersköpfen, die wir noch besitzen. Bei Sappho können wir das sogar bestimmt behaupten, da wir die Umwandlung ihrer auf lesbischen Münzen inviduell ausgeprägten Züge in allgemeinere, ideeller gefasste in Büsten verfolgen können[91]). Spreche man deshalb dem Silanion eine ideale Tendenz im strengsten Wortsinne ab, dass er an dem Realen, an dem Individuellen als solchem gehaftet habe, wird man mit Recht nicht behaupten dürfen. Und zwar um so weniger als wir neben den angeführten Porträts noch andere Werke von ihm kennen, die, allerdings ohne sich zu der Hoheit des Göttlichen zu erheben — denn Götterbilder von Silanion sind uns nicht bekannt — doch wesentlich dem Gebiete des Ideals angehören: eine vorzügliche Statue des Achilleus nämlich, ein Theseus und eine sterbende Iokaste. Über den Achilleus und den Theseus wissen wir Näheres nicht, wohl aber über die Iokaste. Jedoch betrifft der Bericht unseres Gewährsmannes, des Plutarch, an zwei Stellen mehr eine technische Äusserlichkeit als die Darstellung selbst in ihrem Wesen und ihrer Bedeutung. Silanion soll nämlich dem Erz, aus dem er das Antlitz der Iokaste bildete, Silber zugesetzt haben, um durch die Farbe des Metalls die Bleichheit des Todes nachzuahmen. Ich kann auf diese technische Eigenthümlichkeit unmöglich das Gewicht legen, welches Brunn auf dieselbe legt, der sie zum Ausgangspunkte seiner Beurteilung des Silanion macht und in ihr den Beweis für die Behauptung findet, dass die Kunst des Silanion nicht sowohl auf einem tiefen Verständniss des inneren Wesens der Dinge als auf der Beobachtung ihrer äusseren Erscheinung beruhte; ich kann dem um so weniger beistimmen, je weniger Plutarch in diesen Dingen als unbedingte Auctorität gelten darf. Ist die Geschichte mit der Silberzumischung wahr, so beweist sie mir Nichts als dass Silanion sich ein Mal zu einer geschmacklosen Anwendung eines ausser den Grenzen seiner Kunst liegenden Mittels der Illusion hat verleiten lassen, welches aber für seine ganze Kunstrichtung sicher nicht massgebend ist, da das Experiment vereinzelt dasteht und nicht etwa bei dem Porträt des Apollodoros wiederholt worden ist, in dessen Gesicht der Künstler durch einen geringen Überschuss des Kupfers in seiner Bronze sehr leicht die Röthe des Zorns hätte darstellen können, wenn er dergleichen Spielereien principiell zugeneigt gewesen wäre. Wir schliessen also aus der Darstellung der sterbenden Iokaste, der übrigens Euripides' Tragödie „die Phönikierinen" zum Grunde liegen muss, in der sich Iokaste mit dem Schwert ersticht, während sie sich bei Homer und Sophokles erhenkt, was füglich nicht dargestellt werden kann, wir schliessen, sage ich, aus der Iokaste in Verbindung mit den anderen Werken des Silanion, dass er ein hauptsächlich der Darstellung des individuell Charakteristischen geneigter Künstler war, dem es weder auf das Pathetische noch auf das Ideale als solches ankam, der aber das Pathetische in seine Darstellungen aufnahm, wenn es galt, das individuell Charakteristische durch den Ausdruck stark bewegter Leidenschaft zum Vortrag zu bringen, und das Ideale, sofern es Träger eines rein ausgesprochenen Charakterismus ist. Die Richtung auf das Individuelle aber spricht sich bei ihm noch besonders in dem Überwiegen des Porträts über die idealen Gegenstände und darin aus, dass Silanion ausser Porträts nur Heroen bildet, die in ungleich höherem Grade als irgend ein Gott menschenartige Individuen und Charaktertypen sind. In der Iokaste verbindet sich dies heroisch ideale mit dem pathetischen Element, und doch fällt dieselbe unter den Gesichtspunkt des individuell Charakteristischen, auf dessen scharfer

Durchbildung der Werth und die künstlerische Bedeutung der Darstellung allein beruht. Denn eine allgemeine Idee, ein sittliches Problem liegt hier nicht vor, sondern eine ganz bestimmte Situation einer einzelnen Person, die als solche auf den ersten Blick erkennbar sein musste, wenn das Ganze nicht widerwärtig erscheinen sollte. Irre ich in meiner Auffassung des Silanion nicht, so nimmt er eine Mittelstellung zwischen Skopas und Praxiteles einerseits und Lysippos andererseits ein, dem er auch dadurch sich nähert, dass er über die Proportionen des menschlichen Körpers Studien machte und eine Schrift hinterliess, auf die allerdings Vitruv geringes Gewicht legt.

Ich habe die Darstellung der attischen Kunst mit der Besprechung eines nicht von Geburt attischen Meisters eröffnet, und ich muss sie mit derjenigen eines Künstlers schliessen, der, ebenfalls nicht Attiker von Geburt und auch in seiner Kunstrichtung nicht so attisch wie Skopas, doch nur hier, und namentlich neben Silanion passend seine nachbarliche Stelle finden kann. Ich rede von Euphranor[92]), der, gebürtig vom Isthmos (aus Korinth?) und blühend von Ol. 104 (364 v. Chr.) bis in die Jünglingsjahre Alexander's (etwa bis 330 v. Chr.), vielfach in Athen thätig war und dort als Maler wie als Bildhauer bedeutende Werke hinterliess.

Aber nicht allein als Maler und Bildner that sich Euphanor hervor, sondern er arbeitete, wie Plinius sagt, in Metall und Marmor, bildete Kolosse uud ciselirte Becher, schrieb Bücher über Symmetrie und Farben, gelehrig und thätig vor Allen, in jeder Art ausgezeichnet und von immer sich gleichbleibendem Verdienste, weshalb ihn Quintilian, wie mir scheint nicht allzu treffend, mit Cicero als analoger Erscheinung auf dem Gebiete der Litteratur vergleicht.

Unter den statuarischen Werken des Euphranor finden wir zunächst mehre Götterdarstellungen, die mit Werken anderer attischer Künstler den Gegenständen nach übereinstimmen, eine Athene, eine Leto mit den Kindern auf den Armen, einen Apollon, einen Dionysos, einen Hephästos, der sich aber von demjenigen des Alkamenes dadurch unterschied, dass bei ihm das Hinken gar nicht angedeutet war[93]), endlich einen Agathodämon (Bonus Eventus) mit einer Schale in der Rechten, Ähren und Mohn in der Linken. Näheres über diese Werke wissen wir nicht und mit besonderem Ruhme wird keines derselben hervorgehoben. Desto vorzüglicher muss Euphranor's Statue des Paris gewesen sein, in der man nach Plinius Alles zugleich erkannte, den Schiedsrichter der Göttinen, den Liebhaber der Helena und den Mörder des Achilleus, ein Lob, auf das ich noch näher zurückkommen werde. Neben diesem einen Heroenbilde finden wir zwei allegorische Figuren, eine von der „Tapferkeit" bekränzte „Hellas", zwei genreartige Darstellungen, eine Priesterin mit dem Tempelschüssel nämlich, von vorzüglicher Schönheit, und eine „bewundernde und anbetende Frau". Endlich die Porträts Philipp's und Alexander's auf Viergespannen stehend und noch andere Vier- und Zweigespanne, so dass Euphranor's Kunst ziemlich alle Kategorien der Gegenstände vom Götterbilde bis zum Thier umfasste.

Aus den Gegenständen allein also würden wir Euphranor's überwiegende Kunstrichtung schwerlich feststellen können; glücklicher Weise fehlen uns dagegen über ihn nicht die Urteile der Alten und sonstige Winke, die uns jedoch nöthigen auch auf die Thätigkeit unseres Künstlers als Maler einen Blick zu werfen.

Als solcher war er Schüler des Aristeides von Theben[94]), eines Künstlers, der unter den Malern ungefähr die Stelle einnimmt, die Praxiteles unter den Bildnern inne hat, und der wie dieser namentlich durch die Darstellung der Stimmungen und Bewegungen des Gemüthes von sanfter Regung bis zum höchsten Pathos excellirte, dabei aber, obgleich etwas hart von Farbe, einem gesunden und kräftigen Naturalismus der Formgebung huldigte. In dieser letzteren Beziehung scheint sich Euphanor an seinen Meister noch enger als in der ersteren angeschlossen zu haben, und grade im Formellen, im kräftigen Naturalismus und in Neuerungen der Proportionen lag ein grosser Theil seiner Verdienste als Maler. Die körperliche Imposanz und Tüchtigkeit der Heroen hat er nach Plinius zuerst genügend dargestellt, und er selbst rühmte von seinem Theseus, er sei mit Rindfleisch, derjenige des Parrhasios mit Rosen gefüttert. In Bezug auf die Proportionen wandte er zuerst die schlankeren Verhältnisse an, ohne das neue System jedoch vollkommen durchzuführen, denn, indem er den Rumpf schlanker darstellte, liess er Kopf und Glieder in den alten Verhältnissen, wodurch diese Theile zu schwer und mächtig erschienen.

Bleiben wir zunächst bei dieser einen Seite des künstlerischen Strebens Euphranor's stehn, so wird es ohne Zweifel erlaubt sein, die Eigenthümlichkeiten, die ihn als Maler charakterisiren, auch auf seine Thätigkeit als Bildner zu übertragen. Und da glaube ich denn die Worte des Plinius in Bezug auf den Paris des Euphranor, die übrigens wohl wiederum auf einem Epigramm beruhen, einfach auf die heroische Würde und Tüchtigkeit beziehn zu dürfen, in der Euphranor den Sohn des Priamos darstellte. Diese Tüchtigkeit und Kräftigkeit der körperlichen Formen machte es glaublich, dass Paris Achilleus erlegt hatte, während man durch die natürliche Jugendschönheit an den schönen Hirten des Ida erinnert wurde, dem sich die drei Göttinen als dem Schiedsrichter über ihre Schönheit unterwarfen, und ein Anflug von Weichlichkeit in Verbindung vielleicht mit der zierlichen Anordnung des lockigen Haares den Gedanken an d e n Paris nahe legte, der in Helenas Liebe den Kampf um die Vaterstadt vergass und welchen Hektor mit beschämenden Worten anreden durfte. Ich weiss nun freilich sehr wohl, dass Andere[95]) die verschiedenen Eigenschaften des euphranorischen Paris in einer Mischung verschiedenen Ausdrucks im Gesichte gesucht haben; bis aber einmal ein Kopf mit einer derartigen Mischung verschiedenen Ausdrucks zum Vorschein kommen wird — bisher existirt dergleichen Nichts — erlaube ich mir diese Erklärung zu bezweifeln grade so gut, wie ich, trotz Allem was darüber gesagt ist[96]), den mit diesem Paris in Parallele gezogenen famosen Demos von Parrhasios, der zugleich wüthend und sanft, tapfer und feige, grossmüthig und neidisch u. s. w. ausgesehn haben soll, für ein Wahngebilde halte, das auf einem in plinianische Prosa umgesetzten arg outrirenden und pointirten epigrammatischen Einfalle beruht.

Was aber die Proportionsneuerungen anlangt, so erscheint in ihnen Euphranor, sofern er dieselben auch als Bildner festhielt, als Vorläufer des Lysippos, der das von Euphranor gleichsam versuchsweise Begonnene fortsetzte und mit bewusster Consequenz zu einem völlig neuen, in sich vollkommen harmonischen Systeme vollendete.

Wenden wir uns nun zu der mehr innerlichen Seite der Kunstleistungen Euphranor's, so liegen unter seinen Gemälden wie unter seinen Statuen evidente Beispiele vor, welche zeigen, dass er auch in dem Streben nach feinem seelischen Aus-

druck seinem Lehrer Aristeides zu folgen sich bestrebte. Von seinen Gemälden nenne ich hier besonders einen Odysseus, der, um nicht mit nach Troia ziehn zu müssen, sich wahnsinnig stellt, und den Euphranor mit dem die List durchschauenden Palamedes und mit nachdenklichen Zuschauern zusammen gruppirte. Hier ist offenbar eine grosse Mannigfaltigkeit des seelischen Ausdrucks Grundbedingung, und nur wer sich hierin Meister wusste, konnte mit Hoffnung auf Erfolg einen solchen Gegenstand malen. Unter den plastischen Werken Euphranor's aber bietet am augenscheinlichsten die „bewundernde und anbetende Frau" das Seitenstück eines fein dargestellten gemüthlichen Ausdrucks zu dem Odysseus, aber auch die kürzlich entbundene Leto mit ihren Kindern auf den Armen ist ohne Zweifel eine Darstellung voll von charakteristischem Ausdruck freudigen Muttergefühles gewesen. Wenngleich wir nun auch ausser Stande sind, in den übrigen plastischen Schöpfungen Euphranor's ähnliche Tendenzen und Verdienste nachzuweisen, so wird doch das sicher Erkannte genügen, um uns Euphranor als einen Künstler zu zeigen, der das Streben nach der Darstellung des bewegten Gemüthes mit den früher besprochenen attischen Meistern theilt. Das im höchsten Sinne Leidenschaftliche und gewaltig Pathetische dagegen ist in seinen Statuen wenigstens nicht nachweisbar, und in seinen Gemälden, wie ich glaube, eben so wenig; und auch die Tendenz zum Idealen erscheint bei ihm weniger bestimmt ausgebildet als bei Skopas und bei Praxiteles, vielmehr stellt er sich in dieser Beziehung als dem Silanion verwandter dar, der ebenfalls neben Charakterporträts besonders die Darstellung der Heroen cultivirt und der so gut wie Euphranor an den Neuerungen in Bezug auf die Proportionslehre betheiligt ist. Als eigenthümliches Verdienst des Euphranor dürfen wir wohl nach dem oben Gesagten Frische und Kräftigkeit, eine gewisse männliche Würde der Formgebung betrachten, durch welche er günstig auf die Erhaltung von Ernst und Gediegenheit eingewirkt haben mag, die durch die Nachahmung praxitelischer Weichheit ohne praxitelischen Geist in Gefahr sein mochte.

In der Darstellung der älteren attischen Schule, des Phidias und der Seinigen mussten wir den Verlust der Hauptwerke und den Mangel genügender Nachbildungen der meisten Arbeiten dieser Künstler beklagen, wogegen wir so glücklich sind in den zahlreichen und ausgedehnten architektonischen Sculpturen an Theseion, Parthenon, Erechtheion und Niketempel Monumente zu besitzen, welche diesen Meistern gleichzeitig, zum Theil auf ihre Werkstatt mit Bestimmtheit zurückführbar, als Zeugnisse von ihrer Art und Kunst dastehn, welche uns von derselben eine bis in's Detail gehende Vorstellung vermitteln. In Bezug auf die Kunst der jüngeren attischen Schule sind wir nicht in gleicher Weise glücklich, denn, während die Hauptwerke eines Skopas und Praxiteles, die Niobegruppe ausgenommen, die ja doch auch nur Nachbildung ist, so gut zu Grunde gegangen sind, wie die Werke der älteren Künstler, hat diese jüngere Zeit, wie schon in der Einleitung bemerkt wurde, an architektonischen, mit Sculpturen verzierten Monumenten ungleich weniger hinterlassen, als die ältere. Die Trümmer des tegeatischen Apollontempels sind freilich gefunden [97]), und möglich ist es, dass wir einmal aus derselben die Originalarbeiten des Skopas herausziehn werden, aber bisher ist dieser Schatz nicht gehoben; die Reliefe vom Mau-

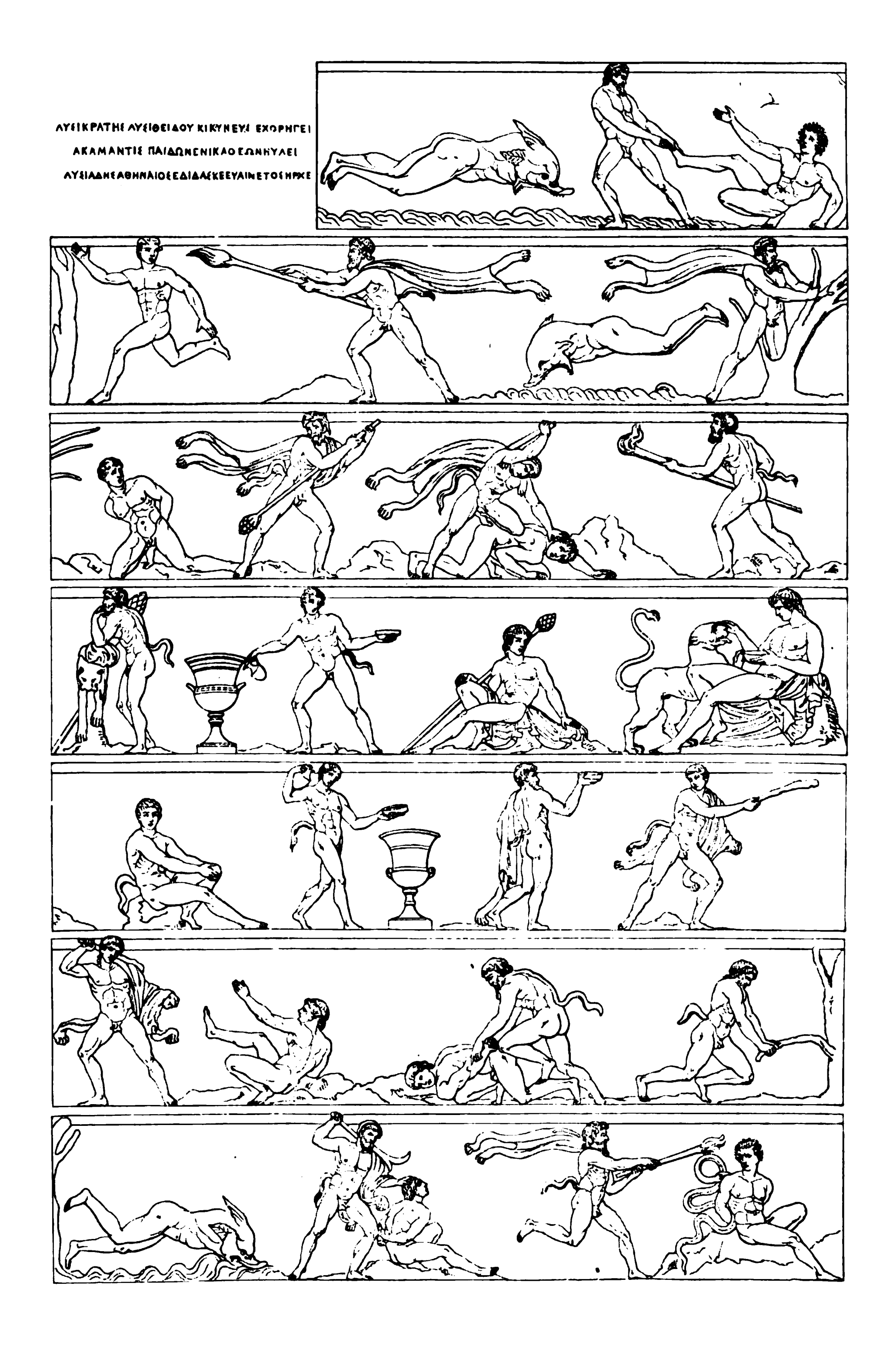
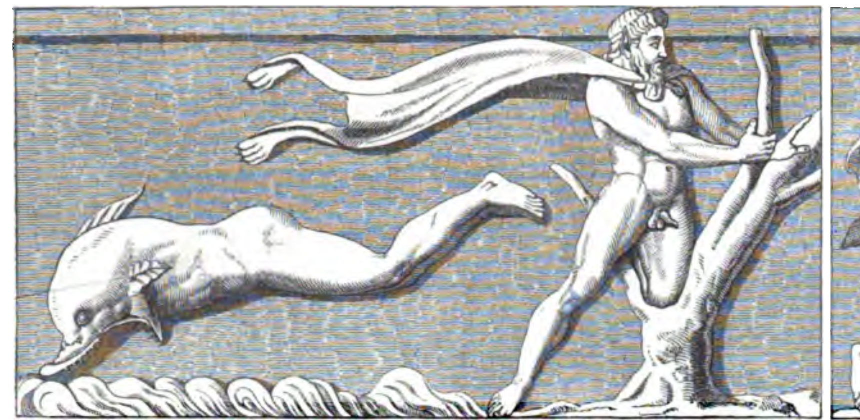
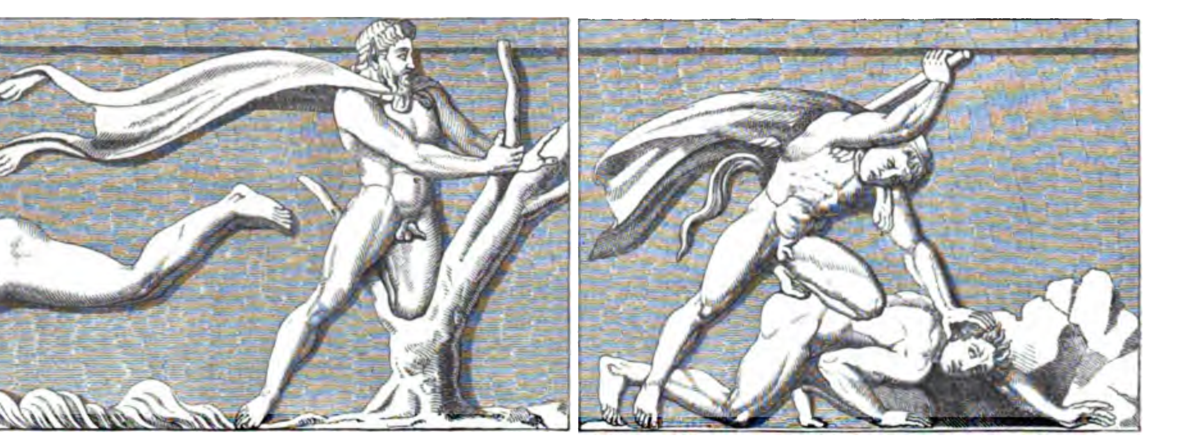


Fig. 72. Der Fries vom choragischen Denkmal des Lysikrates in seiner Gesammtheit.







Zu Fig. 72. Probestücke des Frieses vom Denkmal des Lysikrates.

soleum ferner glauben Einige in den Friesen von Budrun im britischen Museum erkennen zu dürfen, aber das ist, wie ich fest überzeugt bin, ein Irrthum, und demnach besitzen wir von datirten architektonischen Sculpturen Nichts als den in der beiliegenden Tafel (Fig. 72) abgebildeten Fries von dem choragischen Denkmal des Lysikrates, einem der Tempelchen aus der Tripodenstrasse in Athen, deren wir schon Erwähnung gethan haben.

Choragos oder Choregos hies in Athen derjenige, welcher auf seine Kosten einen Chor zu einer öffentlichen Aufführung stellte, verpflegte und einüben liess. Der Chor hiess nach seinem Choragen, und, wenn er in der Aufführung den Sieg davon trug, erhielt der Choragos den Siegesehrenpreis, der unter Anderem in einem ehernen Dreifuss bestand, der, öffentlich aufgestellt und mit einer Inschrift versehn, welche die Hauptumstände des Sieges enthielt, das bleibende Denkmal der glücklich vollzogenen Staatsleistung war. Die Aufstellung dieser Siegesdreifüsse fand in Athen in einer am östlichen Abhang der Burg befindlichen, „die Dreifüsse“ oder „Tripodenstrasse“ genannten Strasse statt, und zwar standen die Dreifüsse auf dem Knaufe des Daches von eigens zu diesem Zwecke erbauten Rundtempelchen. Ein solches Tempelchen in zierlichem korinthischem Stil ist das bis heute erhaltene Siegesdenkmal des Choragen Lysikrates**), mit dessen Fries wir es hier zu thun haben, und welches, gemäss der Inschrift im 2. Jahre der 111. Olympiade (334 v. Chr.) errichtet wurde. Wenngleich auch nicht auf die Werkstatt eines bekannten Meisters zurückführbar, ist uns dieses Relief doch ein authentisches Monument aus der Zeit, in welcher Praxiteles' Schüler und Nachfolger in Athen blühten

Der Gegenstand der Darstellung ist aus dem sechsten der sogenannten homerischen Hymnen entnommen und in Kürze dieser.

Einstmals erschien Dionysos in seiner ganzen Jugendschöne am Meeresufer, wo ihn tyrrhenische Seeräuber sahen, und, in der Meinung, er sei ein Königssohn, für den ein grosses Lösegeld zu gewinnen sei, ergriffen und gefesselt in ihr Schiff brachten. Aber die Fesseln lösten sich von selbst; vergebens ermahnte der Steuermann, der die Göttlichkeit des Gefangenen erkannte, denselben zu befreien, die Räuber stachen in See und entführten ihre Beute. Da strömten plötzlich Weinfluthen über das Schiff, um Mast und Segel wanden sich Reben, Dionysos selbst erschien in Gestalt eines Löwen, die entsetzten Tyrrhener stürzten sich in's Meer und wurden in Delphine verwandelt. Diese Züchtigung der Seeräuber ist der Gegenstand unseres Reliefs, welches denselben aber in sinnigster Weise den Gesetzen der Plastik gemäss modificirt darstellt. Zunächst ist die Scene vom Schiffe an das Ufer des Meeres verlegt, was des Raumes wegen nothwendig ist, sodann sind die Wunderzeichen nicht dargestellt, weil sie nicht darstellbar sind oder doch höchst dürftig wirken würden, so namentlich die Verwandlung des Gottes in einen Löwen. „Die Lücke einer unsichtbaren, wunderbar bewegenden Kraft zwischen dem Gott und den Tyrrhenern hat daher der Künstler gefüllt mit den Satyrn und Silenen, den steten Begleitern des Gottes, das ist mit der Wirklichkeit und Wahrhaftigkeit einer menschlichen That, eines menschlichen Kampfes. Das Ganze ist nun ein echt plastischer Gegenstand geworden, ein ethisch-dramatischer Gehalt in voller Anschaubarkeit. In der Mitte ruht in der reizendsten Jünglingsgestalt und sorgloser, unbefangener Göttlichkeit Dionysos, auf einen Felsen gelagert und mit seinem Löwen

spielend, der nach der Weinschale verlangt. Das Thier vertritt hier zugleich den Löwen, in welchen der Gott nach dem Mythus sich verwandelte, die Schale vertritt die Weinfluthen des Wunders“[99]). Diese heitere und um das weiterhin Vorgehende unbekümmerte Ruhe des Gottes, welche sich den Satyrn in seiner nächsten Umgebung mittheilt, erinnert uns an die Wunderkraft, die im Mythus wirkend auftritt, während ein thätiges Eingreifen des Gottes den Gedanken an Wunderwirkung seiner überirdischen Kraft ganz entfernen würde. Das thätige Eingreifen, die handgreifliche Bestrafung der frechen Räuber bleibt den Begleitern des Gottes, den Silenen und Satyrn überlassen, welche ihr Amt nicht allein mit dem grössten Eifer, sondern unverkennbar auch in einer etwas burlesken, wenigstens derben und etwas komisch gefärbten bakchischen Begeisterung vollziehn. Mit Recht zeichnet Feuerbach besonders den einen alten Satyrn aus, der sich von einem Baumstamme einen tüchtigen Knittel abzubrechen bestrebt ist, während seine jüngeren Genossen schon erbarmungslos auf die überwundenen Tyrrhener dreinschlagen. Wer von diesen noch nicht gefasst und zu Boden geworfen ist, der flieht im angestrengtesten Laufe, von Widerstand ist keine Rede, aber auch die Flucht ist vergebens, denn über die physische Kraft der Satyrn hinaus wirkt die Wunderkraft des Gottes, und gewiss nicht ohne Absicht sind die durch diese Wunderkraft in Delphine verwandelten Räuber an die Enden des Reliefstreifens versetzt. Hier stürzen sie sich, halb noch menschlich gestaltet, halb schon in den Thierleib übergangen, in die Wellen hinunter. Die Mischgestalt dieser verwandelten Menschen ist unübertrefflich gelungen, die Übergänge der einen Form in die andere, der Sprungbewegung des menschlichen Körpers in die Bewegung, die sich tummelnden Delphinen eigen ist, sind auf's feinste verschmolzen, und die ganze Erfindung verdient besonders deshalb wirklich geistreich genannt zu werden, weil sie uns auch eine Mischung der Empfindungen vergegenwärtigt, einerseits die Angst der Flucht, andererseits das Behagen des Thieres, das seinem Elemente zueilt; man sieht, die Menschen werden wirklich zu Fischen. Gleiches Lob verdient die Formgebung in den Satyrn und in dem in der That grossartig schönen Körper des Gottes, welcher letztere noch dadurch für uns eine eigenthümliche Bedeutung gewinnt, dass er uns vor Augen führt, wie vollendete Weichheit der Formen mit Grossheit und Adel der Composition und der Auffassung durchaus verbunden sein kann. Gegenüber den weitverbreiteten falschen Vorstellungen von praxitelischer Weichheit ist dieser Dionysos von wahrhaft unschätzbarem Werthe. Auf die Compositionsbedingungen des ganzen Frieses habe ich schon früher (Band 1, S. 226) aufmerksam gemacht. Ich habe dort behauptet, dass die doppelte Bedingung dieser Composition, einerseits diejenige der Einheitlichkeit, die daraus hervorgeht, dass der Fries um das Rundtempelchen ununterbrochen rings umläuft, andererseits die Unmöglichkeit einer straffen Centralisirung, welche durch die Unmöglichkeit, die Composition gleichzeitig ganz zu übersehn, resultirt, dass diese doppelte Bedingung mit Geist und in vollkommen den Raumgesetzen entsprechender Weise erfüllt ist, und glaube nicht, dass meine Leser mir angesichts des Monumentes widersprechen werden. Die Einheitlichkeit ist durch die Hervorhebung der Mitte und die Symmetrie der Figurenanordnung zu beiden Seiten der Mitte gewahrt, während andererseits der Künstler dafür zu sorgen wusste, dass jedes gleichzeitig übersehbare Stück der gekrümmten Friesfläche ein für sich verständliches und interessantes Stück der Composition enthalte.

Über die minder sorgfältige Ausführung des Reliefs, welche von Einigen behauptet wird, wage ich nicht abzusprechen, da ich nur Gypsabgüsse des Monumentes kenne; nach diesen zu urteilen dürfte die scheinbare Oberflächlichkeit der technischen Ausführung grossentheils auf Rechnung der zerstörenden Einwirkungen der Zeit zu setzen sein, obwohl ich zugestehe, dass wir die medaillonartige Feinheit der Ausführung des Parthenonfrieses vermissen. Auf keinen Fall darf man diese geringere Schärfe der Ausführung als Charakterismus der Zeit betrachten, in welcher das Relief gemacht wurde, sondern sie fällt, soweit sie wirklich vorhanden ist, lediglich dem ausführenden namenlosen und vielleicht untergeordneten Künstler zur Last, während die Composition beweist, dass der Geist der Kunst damals lebendig war, wie in irgend einer Epoche.

ZWEITE ABTHEILUNG.

DIE SIKYONISCH-ARGIVISCHE KUNST.

SIEBENTES CAPITEL.

Lysippos' Leben und Werke[100]).

Lysippos, das grosse Haupt der peloponnesischen Kunst unserer Epoche, ist gebürtig von Sikyon, der Stadt, aus welcher wahrscheinlich auch Polyklet stammte. Seine Zeit wird von Plinius nur sehr allgemein durch die 113. Olympiade (328 v. Chr.) bezeichnet, während wir nach verschiedenen Umständen berechtigt sind zu glauben, er habe vielleicht schon Ol. 102, 1 (372 v. Chr.) als selbständiger Künstler gewirkt und sei Ol. 116, 1 (316 v. Chr.) noch thätig gewesen. Das würde freilich eine Künstlerlaufbahn von 56 Jahren ergeben, und obgleich eine solche Ausdehnung eines thätigen Künstlerlebens durchaus nicht undenkbar ist und noch einigermassen dadurch bestätigt wird, dass Lysippos in einem Epigramme als „Greis“ bezeichnet ist, so dürfte uns doch ein sogleich zu erwähnender Umstand geneigt machen, die Zeit der künstlerischen Thätigkeit des Lysippos etwas kürzer anzunehmen. Befugt sind wir hiezu, indem das oben angegebene früheste Datum sich auf eine Siegerstatue bezieht, die sehr wohl geraume Zeit nach dem erfochtenen Siege gemacht und geweiht worden sein kann. Jedenfalls ist es gewiss, dass das Datum bei Plinius in das höhere Lebensalter des Meisters und gegen das Ende seines Wirkens fällt. Der Grund, warum wir nicht gern glauben mögen, Lysippos sei 56 Jahre lang als selbständiger Künstler thätig gewesen, liegt darin, dass uns berichtet wird, er sei in seiner Jugend Erzarbeiter, also Handwerker gewesen. Von dem Handwerke ging er selbständig zur Kunst über, ohne einen Lehrer gehabt zu haben, wahrscheinlich doch

also im reifen Jünglingsalter. Dass er Autodidakt war wie der Athener Silanion, wird uns mehrfach bezeugt, während verschiedene Berichte der Alten ihn bald Polyklet's Doryphoros seinen Lehrmeister nennen lassen, bald angeben, er sei von dem Maler Eupompos von Sikyon, den er fragte, welchen Meister er nachahmen solle, auf das versammelte Volk hingewiesen worden, mit dem Bedeuten: die Natur, nicht ein Künstler sei nachzuahmen. In wiefern der jüngere Mann dieser Weisung nachkam, werden wir sehn, jedenfalls hielt er sich eben so sehr an die meisterlichen Vorbilder der älteren Zeit, aus denen er nach Varros Ausdruck nicht die Fehler, sondern das Vortreffliche in seine Werke herübernahm. Von seinem ferneren Leben wissen wir nicht Viel, nur das steht fest, dass er zu Alexander dem Grossen, den er von seiner Kindheit an in vielen Werken darstellte, in ein sehr nahes Verhältniss trat, ja dass er, wenn ein moderner Ausdruck hier gestattet ist, königlich makedonischer Hofbildhauer wurde. Dies spricht sich besonders darin aus, dass Alexander nur von Lysippos plastisch dargestellt, wie allein von Apelles gemalt und von Pyrgoteles in Stein geschnitten sein wollte, was er nach mehren unserer Gewährsmänner in Form eines Edictes aussprach. Da es aber nichtsdestoweniger Darstellungen des Königs von anderen Künstlern gab, so kann die Nachricht nur dahin verstanden werden, dass Alexander entweder die Bildnisse, die er sich selbst machen liess, ausschliesslich bei Lysippos bestellte, oder dass er diesem Künstler allein in eigener Person sass. Ausser diesem Verhältniss des Lysippos zum makedonischen Hofe, aus welchem mit Wahrscheinlichkeit hervorgeht, dass der Künstler den König auf seinen Zügen begleitet haben wird, wissen wir von demselben noch, dass er in fast unglaublicher Weise fleissig und fruchtbar gewesen ist. Er soll nicht weniger als 1500 Werke geschaffen haben, eine Zahl, die nach Plinius offenbar wurde, als nach Lysippos' Tode sein Erbe eine Casse erbrach, in welche der Meister von dem Honorar für jedes Werk ein Goldstück zu legen pflegte. Die Zahl von 1500 Werken ist allerdings enorm, allein sie bleibt denkbar, zumal wenn man weiss, dass Lysippos ausschliesslich Erzgiesser war, also hauptsächlich nur mit der Herstellung der Modelle, nicht eigentlich mit der Ausführung der Werke zu thun hatte, bei der er wenigstens ohne Zweifel fremde Hilfe in Anspruch nahm. Und da selbst wir noch in runder Summe einhundert menschliche Statuen von Lysippos namentlich nachweisen können, wobei wir die zahlreichen Thiere, Pferde, Hunde, Löwen gar nicht rechnen, so haben wir weder Grund noch Recht, an der grossen Fruchtbarkeit des Künstlers zu zweifeln, ja nicht einmal an der Zahl von 1500 Werken desselben. Um so verkehrter dagegen muss uns in doppelter Beziehung eine Notiz bei Petronius erscheinen, der gemäss Lysippos an die feine Vollendung eines einzigen Werkes hingegeben in Dürftigkeit gestorben wäre [101]).

Die uns bekannten Werke des Lysippos mit der Ausführlichkeit, die bei den Werken des Praxiteles geboten war, aufzuzählen, würde zwecklos sein, weshalb ich mich begnüge, dieselben meinen Lesern in einem raschen Überblicke vorzuführen. Wir können sie in fünf Classen theilen. Als die erste derselben nenne ich die Götterbilder. Unter diesen finden wir Zeus vier Mal, in Tarent, Sikyon, Argos und Megara. Der tarentinische Zeus war ein Koloss von 40 griech. Ellen (60′ rhein.), nach dem berühmten Sonnenkoloss von Rhodos der grösste der antiken Welt [102]); der megarensische war mit den (neun) Musen gruppirt. Sodann ist uns ein Poseidon in

Korinth bekannt und ein rhodischer Helios (Sonnengott) auf seinem Viergespann, oder genauer nach dem alten Zeugniss zu berichten: ein Viergespann mit dem Helios der Rhodier. An dieser Statue fand Nero besonderes Gefallen und liess sie — vergolden. Mit der Erhöhung des Geldwerthes der Statue aber verlor, wie Plinius weiter erzählt, die Erscheinung derselben an Anmuth, was uns ganz besonders dann sehr denkbar wird, wenn wir wissen, dass ein Hauptverdienst des Lysippos in der Feinheit der Ausführung bestand; deshalb zog man das Gold wieder herunter, und in diesem Zustande ward die Statue für kostbarer als zuvor gehalten, obgleich die Narben und Einschnitte, in denen das Gold befestigt war, zurückblieben.

Von im eigentlichen Sinne jugendlichen Gottheiten können wir eine Gruppe des mit Hermes um den Besitz der Lyra streitenden Apollon, einen Dionysos, einen in Thespiä später als der praxitelische aufgestellten Eros nachweisen. Diesen gesellt sich aus niederem göttlichem Range ein Satyr in Athen und — ein für die Beurteilung des Lysippos wichtiges Werk — die erste eigentlich allegorische Figur der griechischen Plastik, eine Darstellung des Kairos, der „Gelegenheit". Nach zahlreichen Besprechungen dieser Statue bei alten Dichtern und Prosaikern können wir uns dieselbe ziemlich anschaulich vergegenwärtigen. Sie erschien in der Gestalt eines zarten Jünglings mit verschämtem Blicke, dem der erste Flaum des Bartes sprosste. Das Haupthaar hing nach vorn lang herab, während der Hinterkopf, ohne ganz kahl zu sein, nur kurzes, nicht fassbares Haar trug, anzudeuten, das man die Gelegenheit, ehe sie vorübergeht, beim Schopf ergreifen müsse. Die Füsse waren geflügelt und standen mit den Zehen auf einer Kugel, eine Anspielung darauf, dass der günstige Augenblick im Nu vorübereile, in der rechten Hand trug die Statue eine Wage, die Allegorie des schwankenden Glückes, in der linken ein Scheermesser, anzudeuten, dass das Glück auf der Schärfe des Messers stehe. Soviel von der äusseren Erscheinung dieser allerdings sinnreichen aber ohne Zweifel frostigen Erfindung, die näher zu beurteilen weiterhin der Ort sein wird.

Als die zweite Classe der lysippischen Werke müssen wir die Heroenbilder erwähnen oder, genauer gesprochen, die Bilder eines Heros, des Herakles, denn nur diesen stellte Lysippos, so viel wir wissen, dar, diesen aber auch in zahlreichen Wiederholungen. Da man wohl nicht mit Unrecht das Heraklesideal der späteren Kunst auf das Vorbild des Lysippos zurückgeführt hat, so verlohnt es sich der Mühe zusammenzustellen, was wir über die verschiedenen Heraklesstatuen des Meisters wissen.

Die grösste Statue war ein Koloss in Tarent, der von Fabius Maximus nach Rom geschleppt wurde, später nach Constantinopel kam, wo er im Hippodrom aufgestellt, im Jahre 1202 aber von den Lateinern eingeschmolzen wurde. Die genaueste Beschreibung liefert uns der byzantinische Schriftsteller Niketas.

Der Heros sass ohne alle Waffen auf einem mit dem Löwenfell bedeckten Korbe, der zu der Reinigung der Augeiasställe in Bezug steht, also auf die Mitte der mühvollen Erdenlaufbahn des Herakles hindeutet. Demgemäss war er aufgefasst als trauernd über sein hartes Schicksal. Das rechte Bein und der rechte Arm waren ganz ausgestreckt, das linke Bein dagegen gebogen, der linke Ellenbogen auf das Knie gestützt, während das sorgenschwere Haupt in der geöffneten linken Hand ruhte. Brust und Schultern waren breit gebildet, der Körper fleischig, die Arme

wuchtig, das Haar kurz und dicht. Die Grösse der Statue war so bedeutend, dass nach einer Angabe ein um ihren Daumen gelegtes Band zum Gürtel eines Mannes ausreichte, nach einer anderen das Schienbein die Länge eines Menschen hatte. Als Nachbildungen gelten nicht wenige Gemmenbilder[103]), die aber keine Gewähr der Treue selbst in Hauptsachen der Composition bieten und in Einzelheiten augenscheinlich abweichen. Was erhaltene statuarische Nachbildungen anlangt, so kann erst später von dem Verhältnisse gesprochen werden, in welchem der berühmte vaticanische Heraklestorso des Apollonios, Nestor's Sohn von Athen, zu dieser oder zu einer weiterhin zu nennenden Statue des Lysippos steht.

Verwandt in mehr als einem Betracht scheint mit dem tarentiner Koloss eine zweite Statue des Helden gewesen zu sein, die wir freilich nur aus Epigrammen kennen. Nach ihnen war auch dieser Herakles waffenlos, aber diesmal hatte ihm Eros die Waffen geraubt. Wir haben also einen verliebten Herakles, obgleich wir nicht entscheiden können, welche Schöne sich der Bildner als Gegenstand der Liebe des Helden dachte. Auf Omphale dürfen wir schwerlich rathen, da die Dichter von der Weiberkleidung, die Herakles im Dienste der Omphale trug, kaum ganz geschwiegen hätten. Ob wir in Gemmenbildern, die den so eben erwähnten ungefähr ähnlich sind[104]), Nachbildungen besitzen, muss besonders deshalb als ungewiss erscheinen, weil in ihnen Herakles, auf dessen Schulter Eros sitzt, mit der Keule bewehrt ist; von statuarischen Nachbildungen ist bisher Nichts bekannt.

Ganz unnachweislich ist uns die Gestalt eines Herakles, der in Sikyon aufgestellt war, falls wir nicht annehmen wollten, dass dieser Herakles das Vorbild der berühmten farnesischen Statue des Atheners Glykon gewesen sei, von der wir später handeln werden. Wahrscheinlicher jedoch geht diese auf eine im Kynosarges bei Athen[104a]) aufgestellte, auf einer attischen Schaumünze nachweisbare lysippische Heraklesstatue zurück, welche durch ein viel geringeres Exemplar derselben Darstellung im Palaste Pitti in Florenz mit der die Inschrift „Werk des Lysippos (ΛΥΣΙΠΠΟΥ ΕΡΓΟΝ)“ als lysippisch, d. h. als Copie nach Lysippos, auf's bestimmteste bezeichnet ist.

Genauer bekannt ist uns sodann noch eine ganz kleine aber dabei in den Formen grossartig aufgefasste und grossartig wirkende Statue des Herakles, welche unter dem Namen „epitrapezios“ d. h. „Herakles als Tafelaufsatz“ bekannt ist, und zuerst in Alexander's, dann in Hannibal's, endlich in Sullas Besitze gewesen sein soll. Auch diese Statue war in sitzender Stellung, aber auf einem mit dem Löwenfell bedeckten Felsblocke ruhend dargestellt und hielt, den Blick des heiteren Angesichts nach oben gerichtet, den Becher in der Rechten, die Keule in der Linken. Dass diese Darstellung den vergöttert am Mahle des Zeus ruhenden Helden angehe[105]), bezweifle ich eben so entschieden, wie die Zurückführbarkeit des vaticanischen Torses auf dies Vorbild; vielmehr dürfte die Statue sich in heiterer Auffassung auf den bekannten Esser und Trinker Herakles beziehn — schon der Felsensitz verbürgt uns den irdischen Schauplatz — und eben dadurch sich zum Tafelaufsatz, als Muster eines tüchtigen Zechers, vortrefflich geeignet haben.

Endlich stellte Lysippos noch die Arbeiten des Herakles dar, die ursprünglich für Alyzia in Akarnanien bestimmt waren, von dort aber durch einen römischen Feldherrn nach Rom versetzt wurden. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir hier

an zwölf getrennte Erzgruppen zu denken, und möglicherweise ist eine kleine Reihe erhaltener statuarischer Darstellungen der Arbeiten des Herakles auf dieselben zurückzuführen, eine Annahme, die sich auch dadurch empfiehlt, dass die Motive der Composition mehrer dieser Gruppen in späteren Reliefdarstellungen wiederkehren. Dieser Art ist eine Gruppe des Löwenkampfes, die wenig variirt in Florenz und in Oxford[106]) sich findet, ferner der Kampf mit der Hydra im Capitol[107]), derjenige mit Geryon im Vatican[108]), die Fortschleppung des Kerberos daselbst[100]), die Einfangung des Hirsches, die am schönsten aus Pompeji bekannt, aber nicht eben gar zu verschieden in Campana's Sammlung statuarisch wiederholt ist[110]). Will man ferner annehmen, das Lysippos so gut wie andere Künstler[111]), ohne sich streng an die eigentlichen Zwölfkämpfe, d. h. an die von Eurystheus aufgegebenen Arbeiten zu halten, von diesen einige, die sich zu statuarischer Darstellung wenig eigneten, wie die Vertreibung der stymphalischen Vögel und die Reinigung der Augeiasställe, durch andere Kämpfe des Helden ersetzt habe, was gewiss nicht unwahrscheinlich ist, so dürfte man auch noch das Ringen mit Antäos, das sich in geringer Variation in einer englischen Privatsammlung (Smith Barry) und in Florenz[112]) findet, und die Bändigung des Kentauren in einer schönen florentiner Gruppe[113]) zu dieser Reihe von Darstellungen der Heraklesthaten rechnen, die Lysippos' alyzische Gruppen zu Vorbildern haben. Und endlich scheint eine kleine Bronze im britischen Museum, Herakles mit den Äpfeln der Hesperiden[114]), so sehr lysippische Formen und Verhältnisse zu zeigen und lysippischen Kunstgeist zu athmen, dass auch sie in dieser Reihenfolge ein Plätzchen zu beanspruchen ein Recht hat. Will man die hier vorgetragene Vermuthung, die ich jedoch weit entfernt bin für sicher zu geben, als wahrscheinlich anerkennen, so würden nur noch vier von den zwölf Thaten des Herakles aufzusuchen sein: die Stierbändigung, die Einfangung des Ebers und die Kämpfe mit der Amazone und mit Diomedes[115]), während die oben angeführten Gruppen sich ohne Mühe so ordnen liessen, dass unter ihnen diejenige Symmetrie und gegenseitige Entsprechung, die wir bei gemeinsamer Aufstellung fordern müssen, in einer Weise hervortritt, die Manchen überraschen dürfte.

Die dritte Classe der lysippischen Werke bilden die Porträts. Dieselben fallen unter verschiedene Kategorien. Die relativ geringste Bedeutung können wir fünf Siegerstatuen für Olympia beilegen, weil diese am wenigsten eigentliche Porträts sein mussten. Allerdings mochten sie aber als nackte Männerstatuen dem Künstler Gelegenheit zur Anwendung seines neuen Gestaltenkanons bieten, von dem wir weiter unten handeln werden. Die Bedeutung einer angeblich lysippischen Statue des Sokrates vermögen wir nicht zu ermessen; wichtig dagegen erscheinen die Porträts der Praxilla, ferner des Äsop und der sieben Weisen[116]), weil bei diesen das Hauptgewicht der Darstellung weniger auf die persönliche Ähnlichkeit als darauf fällt, diese zum Theil sogar sagenhaften (Äsop) und schwerlich in verbürgter Weise überlieferten Gestalten nach feinem Charakterismus ihres persönlichen Wesens und ihrer geschichtlichen Eigenthümlichkeit zu bilden. Die grösste Bedeutung aber fällt unbestreitbar den Porträts Alexander's des Grossen zu. Wir haben schon oben erwähnt, dass Lysippos den König in vielen Werken von seiner Kindheit anfangend darstellte, wir haben hinzuzufügen, dass seine Porträts diejenigen anderer Künstler an Lebendigkeit der Auffassung weit übertrafen. Namentlich waren es gewisse Eigenthümlichkeiten in der

äusseren Erscheinung Alexander's, welche von anderen Künstlern einseitig aufgefasst den Charakter in seiner Gesammtheit verwischten, und die nur Lysippos in ihrer vollen Verschmelzung wiederzugeben wusste. Der König pflegte den Kopf etwas nach der rechten Schulter geneigt zu tragen, sein Blick war klar, aber er hatte kein grosses und glänzendes Auge, sondern dasjenige, was die Alten *τὸ ὑγρόν* „das Feuchte" nennen, und was dem Blicke der Aphrodite, des Dionysos, des Eros eigen ist. Mit Recht scheint mir Feuerbach[117]) dieses „Feuchte" im Auge auf ein schwärmerisches Element im Charakter Alexander's zu beziehn, den er etwas gewagt aber treffend einen romantischen Helden nennt. Andere Künstler, welche jene Neigung des Hauptes und dies Schwärmerische im Auge darstellen wollten, verwischten dadurch, wie Plutarch bezeugt, das Mannhafte und Löwenmässige in der Physiognomie Alexander's, während uns die Beschreibung einer lysippischen Hauptstatue zeigt, wie glücklich der Meister diese Elemente zu verwerthen wusste. Diese Statue, der Lysippos im Gegensatze zu Apelles, der den König mit dem Blitz in der Hand malte, den Speer als das Attribut der Welteroberung in die Hand gegeben hatte, wandte das wahrscheinlich behelmte Haupt und den schwärmerischen Blick nach oben, gleichsam zum Zeus empor, als wolle der Held von diesem, für dessen Sohn er sich ausgab, die Theilung der Weltherrschaft fordern. In diesem Sinne schrieb ein Dichter auf die Basis einer lysippischen Alexanderstatue die Verse.

> Aufwärts blicket das Bild zu Zeus als spräch' es Worte:
> Mein sei die Erde, du selbst herrsche, o Gott, im Olymp!

Eine andere Statue stellte Alexander zu Rosse dar, unbedeckten Hauptes, mit strahlenförmig wallendem Haupthaar, dessen mähnenartiger Wurf (die *ἀναστολὴ τῆς κόμης*) überhaupt ein Charakterismus des Alexanderkopfes ist. Ausser diesen beiden Darstellungen vermögen wir von den vielen lysippischen Statuen des makedonischen Königs nur noch zwei nachzuweisen, welche Theile von grösseren Gruppen bildeten. Die erstere dieser Gruppen, an der Leochares mitarbeitete, vergegenwärtigte eine Löwenjagd Alexander's; der König erschien mit dem von seinen Hunden bedrängten Thiere in lebensgefährlichem Kampfe, in welchem ihm Krateros zu Hilfe eilte. Dieser hatte die Gruppe zum Andenken in Delphi geweiht. Ungleich ausgedehnter war die zweite, welche in der makedonischen Hauptstadt Dion als deren schönste Zierde aufgestellt und ganz von der Hand des Lysippos war. Sie war ein Monument der Schlacht am Granikos und umfasste ausser neun Kriegern zu Fuss die fünfundzwanzig Reiter, welche als Genossen des Königs beim ersten Angriff in jener Schlacht an seiner Seite gefallen waren, alle auf Befehl Alexander's vollkommen porträtähnlich gebildet.

Von Porträts Alexander's sind uns manche erhalten, aber nur wenige durchaus sichere, und unter diesen kaum eines, welches lysippischer Kunst würdig ist. Unter den Büsten gilt als treues, aber freilich geistlos aufgefasstes Bildniss diejenige, welche, vom Ritter Azara bei Tivoli gefunden und an Napoleon geschenkt, im Louvre steht, mit der Inschrift ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΦΙΛΙΠΠΟΥ ΜΑΚΕ[ΔΟΝΙΟΣ] (Fig. 73. a); viel bedeutender, aber allerdings nicht ganz unzweifelhaft und von Einigen für einen Kopf des Helios gehalten, ist die Büste im Capitol (Fig. 73. b), die man auf die oben erwähnte lysippische Reiterstatue zurückführen will. Allerdings fehlt es den Zügen nicht an Indi-





Fig. 73. Porträtbüsten Alexander's, a. im Louvre, b. im Capitol.

vidualität und die Ähnlichkeit mit der Azara'schen Büste leuchtet ein, aber das Porträt ist bis zum höchsten möglichen Grade der Idealität gesteigert. Die Conception übertrifft die Ausführung an Grossartigkeit und Freiheit, und lässt auf ein lysippisches Vorbild schliessen, auf welches auch die vortreffliche Behandlung des Haares, in der Lysippos besonders ausgezeichnet war, hinweist. Ebenso erinnert die Neigung des Hauptes an die Beschreibungen, die wir von Alexander's Persönlichkeit besitzen, und die geistreiche Art, wie diese Neigung mit der energischen Bewegung des Kopfes verschmolzen ist, mahnt ebenfalls an lysippische Auffassung, so dass die oben angeführten Zweifel an der Bedeutung der Büste kaum stichhaltig und wir berechtigt sein dürften, dieselbe als eine Nachbildung nach unserem Meister anzuerkennen.

Sehr bestimmt muss ich mich aber hier, wie schon früher, dagegen erklären, den Kopf des sogenannten sterbenden Alexander in Florenz an solchen anzuerkennen [118]). Ich gebe zu, dass man in den Zügen dieses Idealkopfes eine flüchtige Ähnlichkeit mit der capitolinischen Büste, aber auch nicht mehr als diese, herausfinden kann, bin aber fest überzeugt, dass Feuerbach [119]) mit Recht behauptet, kein griechischer Künstler würde je ein idealisirtes Porträt mit dem Ausdruck eines schmerzhaften Todes dargestellt haben. Dieser Ausdruck aber des Schmerzes, und zwar, was ich nicht scharf genug glaube betonen zu können, des physischen Schmerzes ist diesem Kopfe in der schärfsten Weise aufgeprägt, und mit diesem Ausdrucke physischen

Schmerzes konnte ein Alexander um so weniger dargestellt werden, als er nicht etwa im siegreichen Kampfe glorreich unterging, sondern bekanntlich einen ziemlich unrühmlichen Tod fand. O. Müller hat den florentiner Kopf ein Räthsel der Archäologie genannt; ich glaube noch heute dieses Räthsel gelöst zu haben, indem ich auf Kapaneus verwies, der in trotziger Kraft die Zinnen Thebens bereits erklommen hatte, als er von einem Blitze des Zeus in den Nacken getroffen und von der Sturmleiter herabgestürzt wurde. Mit der Vorstellung von dem Ideale dieses Heros und mit der bezeichneten Situation stimmt die Büste vollkommen überein, wie ich das an einem andern Orte[120]) ausgeführt habe, und diese Erklärung befreit uns nicht allein von einem ungelösten Räthsel, sondern von einer Vorstellung über die griechische Plastik, die ich für bodenlos verkehrt halten muss.

Neben den beiden oben angeführten Büsten muss ich hier auch noch einige Statuen Alexander's erwähnen, die von den erhaltenen noch verhältnissmässig den

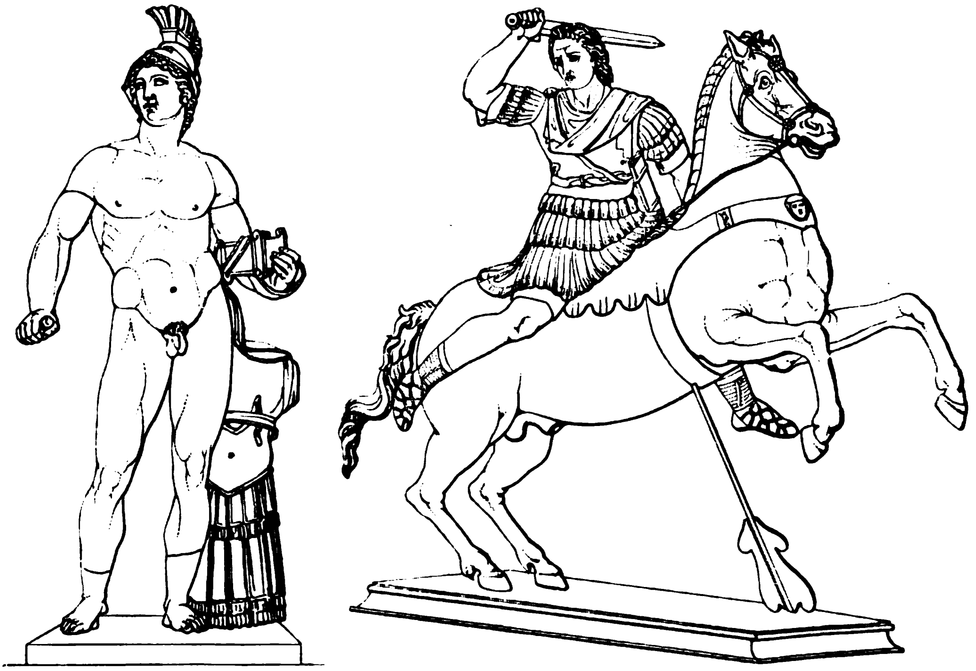


Fig. 74. Statuen Alexander's, a. aus Gabii, b. aus Herculaneum.

meisten Anspruch darauf haben, auf lysippische Vorbilder zurückgeführt zu werden. Die erstere (Fig. 74. a) aus Gabii, unter Lebensgrösse, stellt den König gemäss der speerbewehrten Statue des Lysippos dar[121]), und vergegenwärtigt uns die besprochene Wendung des Kopfes nach oben; die andere, ein Bronzefigürchen aus Herculaneum (Fig. 74. b), zeigt Alexander auf dem Bukephalos, einhauend auf einen am Boden liegend oder kniend gedachten Feind, und kann möglicherweise auf die Figur des Königs in der lysippischen Granikosgruppe zurückgehn. Manche andere Statuen, die in der Haltung mehr oder weniger mit der ersteren der hier mitgetheilten übereinstimmen, die aber weder lysippischen Geist noch lysippische Formen zeigen, glaube ich als für unsere Zwecke gleichgiltig übergehn zu dürfen. Erwähnen aber muss ich

in dieser Besprechung der Porträtdarstellungen des Lysippos, dass derselbe neben Alexander auch noch dessen Freunde, Feldherrn und Nachfolger darstellte; wenigstens ist uns eine Statue des Hephästion und eine solche des Königs Seleukos I. bezeugt, von denen wir aber Näheres nicht wissen.

Wir wenden uns demnach zu der vierten Classe der lysippischen Werke, zu den Genrebildern. Wir kennen ihrer freilich nur zwei, die uns aber in mehrfachem Betracht wichtig sind. Das erstere gehört in die Gattung der athletischen Genrebilder wie der Diskobol Myron's und wie mehre Statuen Polyklet's. Es stellte einen Apoxyomenos, d. i. einen Athleten dar, welcher nach vollendeter Übung oder nach erfochtenem Siege den Körper mit den Schabeisen (Stlengis) vom Staube des Ringplatzes reinigt. Agrippa hatte die Statue vor seinen Thermen in Rom aufgestellt, von wo sie Tiberius in seine Gemächer versetzte, so grosses Gefallen fand er an dem Bilde. Aber auch das römische Volk theilte dieses Gefallen und forderte die Zurückgabe der Statue an die Öffentlichkeit mit solchem Ungestüm, dass der Kaiser nachgeben und dieselbe an ihrem früheren Standorte wieder aufstellen musste. Eine Marmornachbildung, und zwar eine der vorzüglichsten des Alterthums, besitzen wir in der auf der unten folgenden Tafel (Fig. 75) abgebildeten vor noch nicht langen Jahren aufgefundenen Statue des Braccio nuovo im Vatican, auf welche wir bei der Besprechung des lysippischen Kunstcharakters näher zurückkommen werden. Das zweite Genrebild des Lysippos stellte eine betrunkene Flötenspielerin dar, von der wir ebenfalls unten noch ein Wort zu sagen haben.

Als fünfte Classe der Werke unseres Meisters endlich haben wir der Thierdarstellungen zu gedenken. Von der Löwenjagd Alexander's haben wir gesprochen, eine zweite Jagd führt Plinius ausserdem an; zu einer ähnlichen Composition mochte ein gefallener Löwe gehören, der von Agrippa aus Lampsakos weggenommen wurde. Zahlreiche Viergespanne verschiedener Art mögen mit Porträts Alexander's und der Seinen verbunden gewesen sein, wie ja auch Euphranor Philipp und Alexander auf Viergespannen darstellte; aber es scheint, dass Lysippos das Pferd auch zum Gegenstand eigener, nicht mit grösseren Compositionen verbundener Darstellungen machte; wenigstens beschreibt uns ein Epigramm ein ungezäumtes Pferd von besonders lebendigem Ausdrucke, wie es die Ohren spitzt und den einen Vorderhuf hebt, eine Darstellung, die wir nur als selbständig denken können.

ACHTES CAPITEL.

Der Kunstcharakter des Lysippos.

Um zur grösstmöglichen Klarheit über Lysippos' Kunstcharakter zu gelangen, betreten wir denselben Weg, der sich uns, so hoffen wir, bei anderen grossen Künstlern bewährt hat: wir suchen die Urteile der Alten prüfend zu verstehn, und was sie uns lehren aus den uns bekannten Werken des Meisters zu ergänzen.

Wir beginnen mit wiederholter Hervorhebung der durchaus unzweifelhaften und wichtigen Thatsache, dass Lysippos ausschliesslich Erzgiesser war. Indem er hiedurch in Anbetracht der Technik in den bestimmtesten Gegensatz zu dem nur Marmor bearbeitenden Skopas und zu Praxiteles tritt, der, obwohl auch Erzgiesser, doch im Marmor glücklicher und deshalb auch berühmter war, stellt sich uns Lysippos als Fortsetzer der Kunstweise dar, welche in seiner Heimath in Sikyon und in dem mit Sikyon immer eng verbundenen Argos auch in der vorigen Periode den unbedingten Vorzug vor jeder andern Technik, namentlich aber vor der Marmorsculptur gehabt hatte. Diese Stellung des Lysippos in Bezug auf das Technische, in welchem er übrigens, wie schon seine grosse Fruchtbarkeit und die Kolossalität mehrer seiner Werke beweist, zum höchsten Grade der Gewandtheit und Meisterschaft gelangt sein muss, weist uns zunächst darauf hin, zu untersuchen, in wiefern er auch in Hinsicht auf das mehr Innerliche und Geistige der Kunst den Traditionen der Schule Polyklet's getreu ist und im Gegensatze zu seinen attischen Zeitgenossen und dem Grundcharakter der eigentlich attischen Kunst steht, wie dieser sich in allen Schöpfungen attischer Meister von Phidias an bis zu den Schülern des Skopas und Praxiteles und noch weiter abwärts offenbart.

Wir haben gefunden und in früheren Untersuchungen darzulegen gesucht, dass, während die attische Kunst in ihren bezeichnendsten und massgebenden Leistungen darauf ausging, das Innerliche des Menschen, das Leben des Geistes und des Gemüthes in der körperlichen Form zur Erscheinung zu bringen, während die attische Kunst, um es mit einem Worte zu sagen, vom Streben nach dem im eigentlichen Sinne Idealen beherrscht wurde, die peloponnesische Kunst, an deren Spitze Polyklet erscheint, in gleichem Masse überwiegend das physische Wesen des Menschen in seiner höchsten Schönheit und in seiner vollendetsten Erscheinung zum Gegenstande ihrer Darstellungen wählt. Fragen wir uns jetzt, ob sich diese Haupttendenz der Kunst von Sikyon-Argos in Lysippos fortsetzt, so wenden wir uns zunächst an seine Werke. Was finden wir? Auf den ersten Blick die grösste Mannigfaltigkeit, einen Kreis der Gegenstände, welcher sich von Götterbildern zu Thierdarstellungen erstreckt und uns in seiner weiten Ausdehnung eine bestimmte Antwort auf unsere Frage zu verweigern scheint. Bei näherer Betrachtung aber gestaltet sich die Sache wesentlich anders. Was zunächst die Götterbilder des Lysippos anlangt, so wird nicht ein einziges derselben in Bezug auf idealen Gehalt oder geistige Auffassung auch nur vorübergehend gelobt, selbst diejenigen Statuen nicht, bei denen die Aufforderung zu einem derartigen Lobe den Schriftstellern gleichsam vor den Füssen lag. Der Zeuskoloss in Tarent wird nur wegen seiner Grösse, der Sonnengott augenscheinlich nur wegen seiner körperlichen Schönheit genannt, und dem entsprechend finden wir unter den Urteilen der Alten über Lysippos auch nicht ein einziges Wort, welches hohe Idealität wie bei Phidias oder ergreifenden Ausdruck der Leidenschaft wie bei Skopas und Praxiteles hervorhöbe. Dazu kommt ein Anderes. Unter den Götterbildern des Lysippos ist ausser dem Sonnengotte nicht eine neue Erfindung, nicht eine Gestalt, die nicht von anderen Meistern vor ihm gebildet worden wäre. Etliche neuere Schriftsteller gefallen sich darin, Lysippos zum Schöpfer des Poseidonideals zu machen, aber sie thun dies ohne jegliches Recht. Denn, wenn wir auch davon absehn wollen, dass Phidias in dem westlichen Parthe-

nongiebel einen Poseidon geschaffen hat, der das Ideal dieses Gottes in den uns erhaltenen Theilen mit der wunderbarsten Grossartigkeit darstellt, wenn wir das auch gar nicht in Anschlag bringen wollen, so hat Skopas mit seinem Poseidon in der Achilleusgruppe, und hat Praxiteles mit seinen zwei Poseidonstatuen (in der Zwölfgöttergruppe und in der Verbindung mit Apollon) mindestens eben so grossen Anspruch auf den Ruhm, des Meergottes kanonischen Idealtypus geschaffen zu haben, als Lysippos. Die anderen Göttergestalten dieses Künstlers aber sind vor ihm mustergiltig vollendet gewesen, und der einzige Gott, von dem wir dies nicht nachweisen können, der Sonnengott der Rhodier, kann hier nur sehr gering in's Gewicht fallen. Denn erstens bot der von seinem Naturobject kaum gelöste Helios an sich keine Gelegenheit zur Darstellung göttlicher Erhabenheit, sondern konnte, seinem Wesen und seiner Function als Sonnenführer gemäss nur in einer prächtigen körperlichen Erscheinung, die wir Lysippos vollkommen zutrauen, seinen Idealtypus finden, und zweitens scheint in dem Werke des Lysippos das Gespann von grösserer Bedeutung gewesen zu sein als der Lenker auf demselben, es müsste denn eine seltsame Grille des Plinius gewesen sein, dies Werk als „Viergespann mit dem Sonnengotte“ anstatt als Sonnengott auf dem Viergespann anzuführen. Wir sind nicht berechtigt dies anzunehmen, wohl aber befugt, Plinius' Ausdrucksweise als feinen Wink zu benutzen.

Frei erfunden hat auf dem Idealgebiet Lysippos nur einmal, und was? die Allegorie des günstigen Augenblickes, die erste durchgeführte Allegorie, von der wir in der griechischen Kunst wissen, denn, in wiefern Euphranor's die Hellas bekränzende „Tapferkeit“ in diese Classe gehört, vermögen wir nicht zu beurteilen. Ich habe diese Erfindung schon oben als sinnreich aber als frostig bezeichnet, und ich bin fest überzeugt, dass mir keiner meiner Leser widersprechen wird, wenn ich sie mit Brunn das Erzeugniss einer durchaus unkünstlerischen Reflexion nenne, „unkünstlerisch, weil sie die Formen, durch welche die Kunst sprechen soll, zur Bezeichnung von etwas Anderem missbraucht, als diese durch sich selbst darzustellen vermögen.“ Zur Herstellung eines solchen Werkes gehört nur Witz, nur kühler Verstand, kein Funke Begeisterung und kein ideal gestimmter Genius, es ist eine Verirrung der Kunst, und wenngleich ich dies Werk nicht zum Ausgangspunkte einer Untersuchung über Lysippos' Kunstcharakter machen möchte, so glaube ich doch, dass es uns lehrt: die Art genialer Phantasie, welche zur Schöpfung von Idealen im eigentlichen Sinne, zum Gestalten des Übersinnlichen gehört, ist Lysippos abgegangen.

Obgleich wir durch diese Einschränkung des lysippischen Kunstgebietes schon ein gutes Stück festen Boden zur positiven Beurteilung seines Charakters gewonnen haben, müssen wir doch einstweilen noch mit der negativen Kritik fortfahren; Eines wenigstens muss noch mit aller Schärfe hervorgehoben werden: Frauenschönheit darzustellen war nicht Lysippos' Sache, und auch die zarte Schönheit männlicher Jugend hat er wenigstens gewiss nicht mit Vorliebe behandelt. Es ist ohne Zweifel charakteristich, dass wir unter den Werken des Lysippos nur dreimal Darstellungen von Weibern überhaupt finden, von denen zwei nicht in Anschlag kommen können, wo es sich um Frauenschönheit als solche handelt. Denn, wenngleich Lysippos' trunkene Flötenspielerin nicht ganz auf einer Linie mit der trunkenen alten Frau Myron's steht, als weibliche Schönheit wird sie Niemand ansprechen. Und das Por-

trät der Praxilla kann mir ebenfalls nicht entgegengehalten werden, denn, abgesehn von der Frage, ob Praxilla schön oder nicht schön war, kam es bei diesem Porträt auf den Reiz der Form durchaus nicht an, sondern lediglich auf den Ausdruck der geistigen Persönlichkeit in den individuellen Zügen. Somit bleiben nur die mit Zeus zusammen in Megara aufgestellten Musen übrig, denen wir aber mit vollem Recht einen untergeordneten Rang unter Lysippos' Werken anweisen dürfen, da Plinius, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, die vorzüglichen Werke des Meisters aufzuzählen, sie durchaus unerwähnt lässt und wir sie nur aus einer Notiz des Pausanias kennen.

Was aber zarte männliche Jugendschöne anlangt, so finden wir allerdings drei Werke, in denen sie als für die Darstellung wesentlich vorausgesetzt werden muss: die Gruppe des Hermes und Apollon, den Dionysos und den Eros, zu denen wenigstens möglicherweise der Satyr als viertes sich gesellt[122]). Das ist aber auch Alles, denn die Darstellungen des Kindes, Knaben und Jünglings Alexander wird man hier nicht geltend machen können, da bei diesen auf die zarte Schönheit des Körpers als solche wenigstens sicher nicht das Hauptgewicht fällt. Die übrige grosse Masse der lysippischen Statuen zeigt mehr oder weniger reife Männlichkeit, ja, wenn wir dieselben einzeln zählen wollten, so dürfte die Mehrzahl derselben als höheren Lebensaltern angehörend sich erweisen. Auch in diesem Punkte erscheint demnach Lysippos in sehr entschiedenem Gegensatze zu seinen attischen Zeitgenossen, für deren hervorragendste Leistungen wir blühende Jugend als unentbehrliches Element anerkannt haben; er stellt sich dagegen auch in dieser Hinsicht so gut wie in dem Mangel des eigentlich Idealischen als verwandt dar mit Künstlern wie Polyklet, Myron und Pythagoras, in deren Werken die Weiber einen unterordneten Platz einnehmen und die, wenngleich nicht das höhere Alter, so doch die vollkräftige Ausbildung des männlichen Körpers mit sichtbarer Vorliebe zu ihren Darstellungen wählen.

Die Wahrnehmung gewisser Berührungspunkte zwischen der Kunst des Lysippos einerseits und derjenigen des Pythagoras, Myron und Polyklet andererseits fordert uns auf, etwas näher zu untersuchen, in welcher Weise und bis zu welchem Grade der Charakter dieser Künstler verwandt sei, und in welchen Eigenthümlichkeiten Lysippos sich von den genannten älteren Meistern unterscheide.

Die Vergleichungspunkte zwischen Lysippos und Pythagoras fallen wesentlich in den materiellen und formellen Theil der Kunst. Zunächst sind Beide ausschliesslich Erzgiesser, so ausschliesslich wie kein dritter Künstler Griechenlands, von dem wir in Hinsicht des verwendeten Materials directe Kunde besitzen. Ferner haben wir gesehn, dass ein Hauptverdienst des Pythagoras in der fein naturwahren Detailbildung und Darstellung der Oberfläche des menschlichen Körpers bestand, dass er Sehnen und Adern zuerst in principieller Weise durchbildete und das Haupthaar sorgfältiger, d. h. naturalistischer darstellte als die Früheren, endlich, dass er zuerst auf Rhythmus und Symmetrie bedacht war. Ich glaube, dass es nicht nöthig sein wird, aus der Darlegung im ersten Bande zu wiederholen, wie sich diese Züge zu einem einheitlichen Bilde von dem Wesen der Kunst des Pythagoras verbinden, und fürchte kein Missverständniss, wenn ich ohne Weiteres auf ähnliche Charakterzüge im Wesen der Kunst des Lysippos hinweise. Als eines der Hauptverdienste des Lysippos um den Erzguss rühmt Plinius die Darstellung des Haupthaares, und als ihm eigen bezeichnet er die Feinheiten der Arbeit, die selbst in den kleinsten Kleinigkeiten ge-

wahrt blieben (argutiae operum custoditae in minimis quoque rebus). In der einen und in der anderen Beziehung, die ausserdem beide unter einen Gesichtspunkt, den der naturalistisch sorgfältigen Detailbildung fallen, stellt sich Lysippos als Vollender dessen dar, was Pythagoras mit den geringeren Mitteln der noch weniger entwickelten Kunst anstrebte, während andere Künstler verwandter Richtung, Myron z. B. auf diese Detailbildung namentlich im Haupthaar ungleich geringeres Gewicht legten. Wir dürfen hier wohl an jenen schon oben angeführten Ausspruch Varros erinnern, Lysippos habe das wahre künstlerische Verdienst aller früheren Meister in seinen Arbeiten zu vereinigen gestrebt, und es als interessant und charakteristisch bezeichnen, dass am Ende der höchsten Blüthezeit der griechischen Plastik ein Künstler, der sich, ohne Schüler eines einzelnen Meisters zu sein, an den unzählbaren Musterwerken der früheren Epochen bildet, durch Wiederaufnahme der eigenthümlichen Bestrebungen Früherer gleichsam die Summe dessen zu ziehn versucht, was die Kunst bis auf ihn im Einzelnen leistete.

Pythagoras befreite die Darstellung des Haupthaars aus der durchaus conventionellen Manier der älteren Werke, selbst noch der äginetischen Statuen, Lysippos blieb hier im Erzguss die Vollendung vorbehalten, zu der in der Marmorsculptur namentlich Skopas gelangt zu sein scheint, er erreichte diese Vollendung nicht auf dem Wege, auf dem Demetrios sich verirrt hatte, sondern, wenn wir dem Winke trauen dürfen, den wir von dem oben mitgetheilten Alexanderkopfe (Fig. 75. b) erhalten, indem er das Haar in malerischer Weise anordnete und dasselbe zur ausdrucksvollen Fortsetzung der Bewegungsmotive des Körpers und besonders des Hauptes befähigte. Pythagoras hatte durch die naturalistisch feine Detailbildung des Körpers denselben lebensvoller und namentlich bewegungsfähiger gemacht, als dies frühere Künstler vermochten, Lysippos erreicht durch das Wiederaufnehmen dieser im höchsten Grade sorgfältigen Detailbildung jenen individuellen Naturalismus, jene veritas, um derentwillen er mit Praxiteles zusammen bei Quintilian gepriesen wird gegenüber dem typisch' musterhaft gestaltenden Polyklet und dem in baren Realismus versunkenen Demetrios.

Gleichwie also Lysippos in der besprochenen Beziehung auf dem Wege, den Pythagoras zuerst mit Erfolg betreten hatte, zum Ziele gelangte, hat er auch dasjenige fortzubilden und zu vollenden gestrebt, worin bis auf ihn Myron unübertroffen dastand. Wir wissen, das Myron's grösster Ruhm in der Lebendigkeit seiner Statuen, in der prägnanten Darstellung des physischen, animalen Lebens bestand. Von Lysippos aber heisst es bei Properz:

Gloria Lysippi est *animosa* effingere signa,

des Lysippos Ruhm ist es lebendige Bilder zu schaffen, lebendige Bilder, die als solche wiederum mit dem Worte bezeichnet werden, das uns in den Urteilen über Myron überall entgegentrat, und dessen Bedeutung wir in der Besprechung dieses Künstlers festgestellt zu haben glauben. Bei keinem anderen Meister ist uns dies Wort als Charakterismus begegnet, alle anderen grossen Künstler suchten den Schwerpunkt ihres Schaffens in anderen Dingen als in der speciellen Darstellung des physisch Lebendigen, Lysippos, der grosse Eklektiker der Plastik am Ende ihrer höchsten Blüthezeit nimmt Myron's Streben auf sucht auch dessen specifisches Verdienst in seinen Werken zu erreichen. Und wie reiche Gelegenheit er hatte, dies sein

Streben zu entfalten, das zeigt uns selbst der flüchtigste Blick auf das Verzeichniss seiner Arbeiten, unter denen eine ganze Reihe von Thierdarstellungen ganz besonders durch die Lebendigkeit vortrefflich erscheinen mussten. Und je näher wir diese Thierdarstellungen betrachten, um so mehr werden wir uns überzeugen, dass Lysippos die physische Lebendigkeit zu einem Hauptaugenmerk seiner Bildungen machte, denn nicht allein setzen die Jagdstücke eine derartige Darstellung gleichsam mit Nothwendigkeit voraus, nicht allein stellt sich das ungezäumte Pferd, welches wir oben beschrieben haben, wie ein absichtliches Gegenstück zu Myron's Kuh dar, sondern der zusammenstürzende, sterbende Löwe des Lysippos zeigt vielleicht mehr noch als alle anderen Thierbilder, dass der Meister das animale Leben als solches zur Anschauung zu bringen suchte, indem er dieses Leben, wie es in einem gewaltigen Thiere dahinschwindet, zum eigentlichsten Gegenstande des Interesses und der Theilnahme des Beschauers machte.

So nahe aber auch immer Lysippos in dieser Hinsicht Myron zu stehn scheint, so wenig ist er mit demselben als im Wesen seiner Kunst übereinstimmend aufzufassen. Bei Myron bildet diese Darstellung des animalen Lebens im Thier und im Menschen den Mittel- und Schwerpunkt der ganzen Kunst, bei Lysippos ist sie nur ein Element, neben dem wir eine Reihe anderer Elemente finden, ist sie in der überwiegenden Mehrzahl der Werke ein Mittel der Darstellung, ein Mittel zur Hervorbringung dessen, worin ich das Wesen der lysippischen Kunst zu erkennen glaube: des individuellen Charakterismus. Zur Hervorbringung dieses wirkte die feine Detailbildung im Sinne des Pythagoras und die Lebendigkeit im Sinne Myron's zusammen, ohne dass jedoch in die Vereinigung dieser beiden Kunstelemente zu einem höheren Ganzen die lysippische Kunstweise bereits zur vollkommenen Darstellung gekommen wäre. Vielmehr hatte dieselbe noch ihre ganz eigenthümliche Seite, welche wir am besten zur Anschauung bringen zu können glauben, wenn wir zeigen, worin Lysippos über den dritten der oben zur Vergleichung herangezogenen Künstler, Polyklet, hinausgegangen ist.

Lysippos nannte Polyklet's Doryphoros (Kanon) seinen Lehrmeister. Aber wie? Hat Lysippos aus dieser Statue des älteren Künstlers die Norm der Menschengestalt entnommen und diese Norm in seinen Werken festgehalten? Grade das Gegentheil wird uns bezeugt. Polyklet's Gestalten waren im höchsten Grade massvoll, und grade im Kanon hatte er einen Jünglingskörper geschaffen, der, von allen Extremen gleich weit entfernt, weder so schlank noch so gedrungen, weder so fleischig noch so mager wie verschiedene Individuen, das vollkommenste Mittelmass des menschlichen Körpers im Ganzen wie in den Verhältnissen aller einzelnen Theile zum Ganzen darstellte. Gegen diese mittleren Normalproportionen Polyklet's hatten schon vor Lysippos mehre Künstler, Silanion und besonders Euphranor reagirt, indem sie versuchten, neue Verhältnisse des menschlichen Körpers in die Kunst einzuführen. Aber sie waren nicht zum Ziele gelangt; Silanion's Proportionslehre schlägt Vitruv gering an und von Euphranor wissen wir, dass er allerdings die Körper schlanker, aber Köpfe und Glieder in den alten Verhältnissen bildete, so dass diese Theile dem Rumpfe gegenüber zu schwerfällig erschienen. Erst Lysippos vollendete den neuen Kanon, indem er die Köpfe kleiner, die Glieder schmächtiger, die Körper schlanker bildete als Polyklet, und so ein neues in sich harmonisches Ganze herstellte, wel-

ches für die Folge als massgebend erschien und der Darstellung im Sinne des polykletischen Mittelmasses ein Ende machte. Und doch nannte er den Doryphoros seinen Lehrmeister? Ich glaube, er that es mit vollkommenem Rechte. Wir haben zu entwickeln versucht, dass Polyklet durch das genaueste Studium der Menschengestalten, wie sie ihm die Wirklichkeit bot, und durch Abstraction aus diesem Gegebenen zu der Aufstellung seines Kanon, seiner Normalgestalt gelangte. Seine Überzeugung war, dass die Urgestalt des Menschen, die ultima generis species, wie sie aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen ist, genau in der Mitte aller Extreme liegen müsse, und dass alle Extreme Ausartungen seien. In ganz ähnlicher Weise studirte Lysippos die Menschen, aber das Resultat seiner Studien war ein verschiedenes; seine Überzeugung stellte sich dahin fest, dass die Norm, und folglich die höchste Schönheit, nicht sowohl in der Mitte aller Extreme liege, als vielmehr dass diese Norm mit der relativ grössten Vollkommenheit in denjenigen Gestalten gegeben und gleichsam von den Tagen der ersten Menschen her erhalten sei, welche sich über das Mittelmass aller Individuen erhoben. Die schlanken, hohen Gestalten waren ihm nicht eine Überschreitung der Norm, sondern alle unter diesen Verhältnissen zurückbleibenden galten ihm für Entartungen; so wie die schlanken und erhabenen Menschen sollten eigentlich alle sein, war seine Ansicht und dieser Ansicht gemäss, die grade so wie diejenige Polyklet's das Resultat der Abstraction aus dem Gegebenen war, dieser Ansicht gemäss schuf er einen neuen Kanon, von dem er sagte: die Alten (Polyklet) stellten den Menschen dar wie er ist, d. h. im vollkommenen Mittelmass, ich stelle ihn dar, wie er sein sollte[123]).

Es wird, denke ich, nach dem Gesagten evident sein, dass Lysippos mit Recht den Doryphoros seinen Lehrmeister nannte, obgleich er über die Lehre hinausging, die jener verkörpert darstellte. Silanion und Euphranor hatten nach einem nicht durchaus klaren Gefühl des subjectiven Gefallens an den polykletischen Proportionen geändert und geneuert, erst Lysippos ging genau denselben Weg, den Polyklet betreten und dessen Denkmal er in seinem Doryphoros hinterlassen hatte; diese Statue in ihrer eigentlichen Wesenheit und Bedeutung studirend gelangte Lysippos zu seinem Resultat, durch welches er fortan die Stellung einnahm, die bisher Polyklet inne gehabt hatte, die Stellung des Gesetzgebers in Bezug auf den Kanon der menschlichen Gestalt.

Wir haben nicht zu untersuchen und darüber abzusprechen, welcher von den beiden Künstlern die richtigere Ansicht von der Norm der Menschengestalt hatte, aber schwerlich werden wir verkennen, dass in dem einen und dem andern Kanon sich das Grundprincip der Kunst der älteren und jüngeren Periode abspiegelt. Der Kanon Polyklet's beruhte auf der vollständigsten objectiven Hingebung des Künstlers an das von der Natur Gegebene, sein Resultat war ein gleichsam unwillkürliches und, wenn ich so sagen darf, objectiv richtiges, welches aber den allermeisten Menschen nicht als solches erscheinen mochte; Lysippos' Kanon dagegen gründet sich auf individuelle Überzeugung, und sein Resultat ist ein subjectiv richtiges, mit dem die allermeisten Menschen übereinstimmen mochten, und welches von früheren Künstlern angestrebt war, während Cicero sagt, ihm, d. h. ihm im Gegensatze zu den meisten seiner Zeitgenossen scheinen die polykletischen Statuen vollkommen schön. Auch wir werden in der Mehrzahl mit Lysippos übereinstimmen, denn es ist keine

Frage, dass uns ein hochgewachsener Mensch bei übrigens guten Verhältnissen imposanter erscheint als ein Mensch von Mittelmass, dass eine kräftig schlanke Gestalt unser Gefallen schneller erwirbt als eine untersetzte. Diesem unmittelbaren und subjectiven Gefallen folgte Lysippos, und diesem gemäss bildete er die Menschen, wie sie nach seinem Urteil und nach dem Urteil der überwiegenden Mehrzahl sein sollten, und wie glänzend in der That die Erfolge seines Strebens waren, das lehrt uns ein Blick auf die Statue des Apoxyomenos von der wir eine Zeichnung (Fig. 75) beilegen. Prächtig und imposant tritt uns die ganze Gestalt entgegen, deren einzelne Formen mit einander verglichen, sich gegenseitig zu heben scheinen und in ihrer qesonderen Bedeutung in das günstigste Licht setzen. Dem kleinen Kopfe gegenüber erscheint uns der ganze Körper mächtig, uud doch ist er schlanker und leichter, als der irgend einer früheren Statue; blickt man an den Schenkeln und am Rumpf empor, so stellen sich Brust und Schultern als kräftig und breit dar, während sie uns im Verhältniss zum Längenmasse in seiner Ganzheit zierlich scheinen, und lässt man das Auge von den oberen Theilen zu den Füssen hinabgleiten, so zeigt sich die Musculatur der Beine in ihrer mässigen Kräftigkeit so leicht, dass wir die Elasticität der Schritte zu sehn vermeinen, mit denen diese Schenkel den Körper rasch dahintragen.

Mit der Besprechung dieser Neuerungen am Kanon der Menschengestalt glaube ich diejenige einer auf Lysippos' Kunst bezüglichen Stelle des Plinius in Verbindung setzen zu müssen, welche bisher noch von Niemand in ihrer ganzen Bedeutung gewürdigt, ja die meistens augenscheinlich falsch verstanden worden ist. Um Beides nachzuweisen und um die bezeichnenden Ausdrücke, welche unser Gewährsmann gebraucht, einleuchtend zu erklären, muss ich die Stelle ganz hersetzen. Plinius redet (34, 66) von den Söhnen des Lysippos, die in der Kunst seine Schüler waren; alle drei wurden tüchtige Meister, der ausgezeichnetste unter den Brüdern aber war Euthykrates, „obgleich dieser, indem er mehr seines Vaters constantia als dessen elegantia nachahmte, seine Erfolge lieber durch die strenge Kunstgattung (austero genere) als durch die gefällige (iucundo genere) erreichen wollte.“ In diesem Satze ist ohne alle weitere Erklärung einleuchtend, dass die constantia zu der strengen Gattung in demselben Verhältniss steht, wie die elegantia zu der gefälligen Gattung, mit anderen Worten, dass die strenge Gattung auf der constantia, die gefällige Gattung auf der elegantia beruht, worin aber die strenge, und worin die gefällige Gattung bestehe, wie demnach constantia und wie elegantia zu verstehn sei, das ist zu untersuchen[124]).

Zuvor aber muss ich mit Nachdruck hervorheben, dass Lysippos' Kunst beide Gattungen umfasst und dass der Meister beide Eigenschaften, constantia und elegantia in sich verbindet; aus Plinius' Worten geht dies mit unwidersprechlicher Bestimmtheit hervor, und doch wird es in anderen Darstellungen entweder gar nicht oder doch in durchaus ungenügender Weise anerkannt, und Lysippos als der Künstler der gefälligen Gattung und der Eleganz hingestellt, während man Polyklet als Vertreter der strengen Gattung betrachtet[125]).

Wer sich nun die Untersuchung über die zwei Kunstgattungen des Lysippos und über den Unterschied der constantia und elegantia bequem machen wollte, der könnte behaupten, ein Theil der Werke unseres Meisters gehöre der strengen, ein

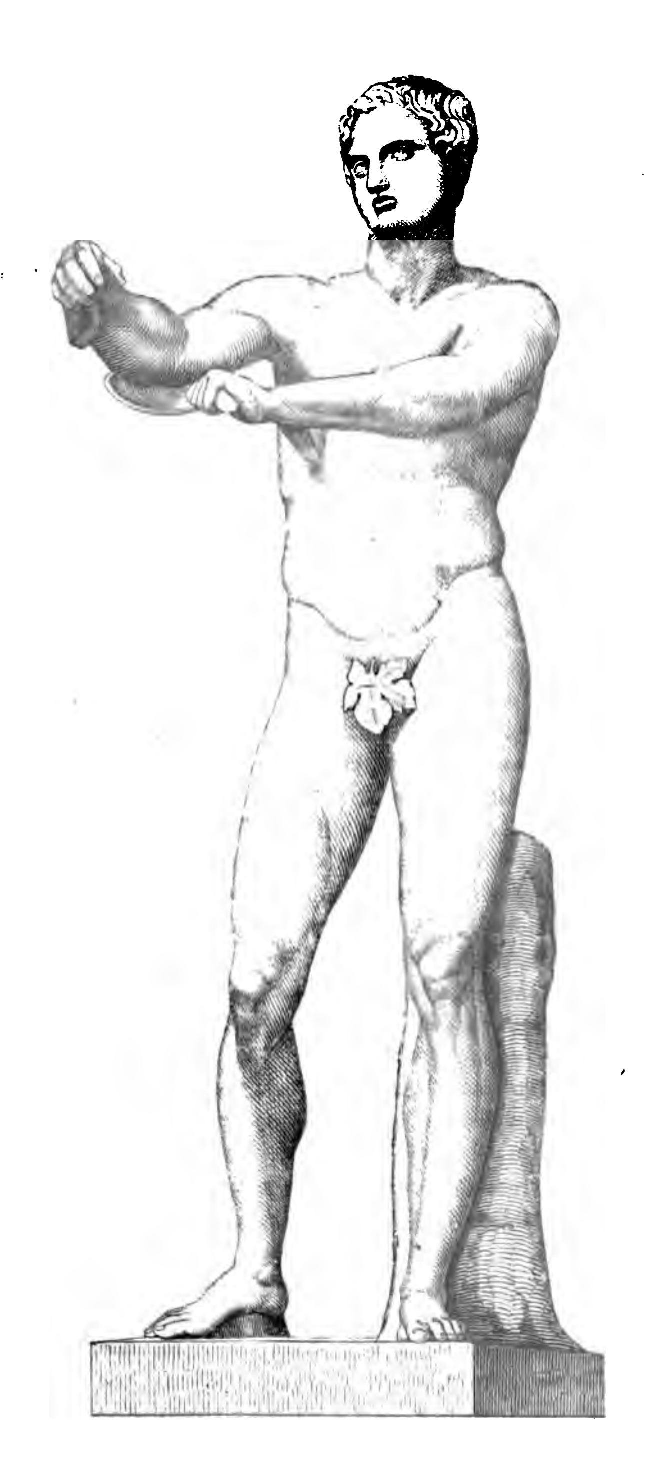


Fig. 75. Marmorcopie des Apoxyomenos von Lysippos.

anderer Theil der gefälligen Gattung an; dann müsste man als Beispiele der ersteren die Heraklesdarstellungen, die Bilder der älteren Götter, als Beispiele der letzteren die jugendlichen Götter- und Menschengestalten anführen. Dass man bei diesem Verfahren mit anderen, und zwar mit hochbedeutenden Gegenständen des Lysippos, z. B. den Porträts Alexander's oder den Thierbildern gegenüber der Frage, zu welcher Gattung diese gehören, in's Gedränge kommen würde, kann freilich nicht als entscheidend gegen dasselbe geltend gemacht werden, entscheidend aber ist ein Anderes. Unter den Werken des Euthykrates, eben des Künstlers, welcher sich in der strengen Gattung des Lysippos halten wollte, sind Gegenstände bekannt, welche ein Moment des Gefälligen und Anmuthigen wo nicht nothwendig bedingen, so doch dessen Annahme wahrscheinlich machen. Die Werke dagegen des Tisikrates, des Schülers dieses Euthykrates sind solche, die ihrem Gegenstande nach nichts Gefälliges enthalten: ein thebanischer Greis, der König Demetrios und Peukestes, Alexander's Leibwächter; und doch sagt Plinius von Tisikrates, er stehe der „Secte des Lysippos“ näher als sein Lehrer, was nur darauf hindeuten kann, dass Tisikrates mehr die gefällige Gattung und die elegantia anstrebte als Euthykrates. Da nun die gefällige Gattung sich nicht in der Wahl der Gegenstände offenbart, so kann sie nur in der Darstellungs- und Behandlungsweise dieser Gegenstände liegen, und war das bei Tisikrates der Fall, so werden wir es bei Lysippos ebenfalls anzunehmen haben.

Unter dieser, wie ich glaube, nothwendigen Voraussetzung dürfte sich der Unterschied der beiden Kunstgattungen auf die zwei Momente zurückführen lassen, welche wir in der Schönheit eines Kunstwerks unterscheiden müssen. Das eine Moment der Schönheit beruht auf den Voraussetzungen des Gegenstandes und besteht in dem präcisen Ausdruck des Inhalts in der Form; das andere Moment der Schönheit beruht auf der Form als solcher und besteht in der Entfaltung der Darstellungsmittel. So besteht das erstere Moment der Schönheit in der Kunst der Rede in der Wahl des Ausdrucks, welcher den Gedankeninhalt vollkommen deckt, in der grammatischen und logischen Richtigkeit, die letztere Schönheit im Wohllaut der Sprache, der Feinheit der Periodengliederung, dem Glanz der Bilder und Antithesen, kurz, in dem was wir eine blühende Sprache zu nennen pflegen; in der Tonkunst finden wir das erstere Moment der Schönheit in der Angemessenheit eines Satzes an die auszudrückende Empfindung, z. B. einer Choralmelodie zum Ausdruck religiösen Gefühls, einer Tanzmelodie zum Ausdruck heiterer Freude, die letztere Schönheit aber liegt in der Verwendung reicher Tonmittel und mannigfaltiger Harmonien. In der Malerei und Plastik besteht das erstere Moment der Schönheit in der Wahl derjenigen Formen zur Darstellung einer Wesenheit, welche durch ihre Eigenthümlichkeit im Beschauer die Vorstellung von dieser und nur von dieser Wesenheit erzeugen; das letztere ist in der Malerei bedingt durch die Durchbildung des Colorits, in der Plastik durch dasjenige, was wir gewöhnlich das Malerische nennen, welches aber im Grunde Nichts ist als diejenige Behandlung der Formen, welche deren natürliche und eigenthümliche Schönheit zur Anschauung bringt.

Dem Gesagten gemäss fordert das erstere Moment der Schönheit um genossen zu werden von uns das Verständniss des Gegenstandes, und kann nur dann von uns empfunden und gewürdigt werden, wenn wir das Kunstwerk in seinem Wesen, seiner Bedeutung verstehn; das letztere Moment der Schönheit fordert zum Genusse

Nichts von uns, als den Sinn für die Form und wird empfunden, ohne dass wir uns des Verhältnisses des Gegenstandes zu der Form, in der er erscheint, bewusst werden. Und also setzt die Auffassung der ersteren Schönheit eine geistige Anstrengung bei uns voraus und will gesucht sein, die andere macht einen unmittelbaren wohlthuenden Eindruck auf die Sinne und durch diese auf das Gemüth und kommt uns ungesucht entgegen.

Hiernach erkläre ich das erstere Moment der Schönheit als die strenge Gattung, das austerum genus der Darstellung, und die constantia, welche dasselbe begründet, als das Moment des Stilvollen; das letztere Moment der Schönheit ist die gefällige Gattung, das iucundum genus der Darstellung, und die dasselbe begründende elegantia ist das Moment des Effectvollen.

Diese beiden Arten oder Momente der Schönheit können nun in keinem wahren Kunstwerke getrennt erscheinen, insofern jedes wahre Kunstwerk auch an sich formschön sein muss. Wohl aber kann das eine oder das andere Moment überwiegen und zwar in dem Masse überwiegen, dass uns das andere kaum noch zum Bewusstsein kommt. In den Werken der ersten grossen Blüthezeit der Plastik überwiegt ohne Frage das Moment des stilvoll Schönen, denn in allen ihren Darstellungen strebt diese Zeit nur danach, den Gegenstand vollkommen auszudrücken, sei dieser Gegenstand die Idee einer Gottheit oder sei er ein Gewand als die Bekleidung des menschlichen Körpers oder was immer sonst. Bei den Künstlern der Periode, von der wir handeln, tritt dagegen das Moment des effectvoll Schönen merkbar hervor, was wir uns am leichtesten durch die Betrachtung der Gewandbehandlung zum Bewusstsein bringen können, während es sich thatsächlich durch die ganze Formgebung und Composition verfolgen lässt. Es ist demnach das Moment des Effectvollen keineswegs eine alleinige Eigenschaft der lysippischen Kunst, aber dasselbe wird bei Künstlern wie Skopas und Praxiteles ungleich weniger fühlbar, weil der Schwerpunkt ihres Schaffens auf die Darstellung des Innerlichen und Seelischen in der Form fällt, so dass wir die Formgebung als solche immer erst in zweiter Linie berücksichtigen. Bei Lysippos dagegen hat die Form eine durchaus selbständige Bedeutung, ja der Schwerpunkt seines Schaffens fällt gradezu auf die formelle Schönheit, woraus es sich erklärt, warum zuerst in der Kunstgeschichte bei ihm das Moment des Effectvollen, die elegantia in den Urteilen ausdrücklich hervorgehoben wird.

Dies Moment des Effectvollen in den Werken unseres Meisters nachzuweisen, kann uns nicht schwer werden, es tritt uns vielmehr entgegen, wohin wir die Blicke wenden mögen. Wir finden es in dem, was uns von den Eigenthümlichkeiten seiner Technik berichtet wird, in der erneuten Sorgfalt, die er auf die Darstellung des Haupthaars verwandte, dem er mehr lockere Leichtigkeit, einen kühneren Wurf, grössere Beweglichkeit verlieh, das er malerischer anordnete als die Früheren, wir finden es wieder in dem neuen Kanon der Menschengestalt, den er schuf, und ebenso in der Entfaltung technischer Virtuosität in der ihm eigenen höchsten Feinheit der Detailbildung. Nicht minder aber erkennen wir das Moment des Effectvollen in der Kolossalität mehrer seiner Werke, die sich von derjenigen früherer Statuen wesentlich dadurch unterscheidet, dass das Mass jener durch die Bestimmung der Werke und durch ihre Aufstellung innerhalb geschlossener Räume, mit denen sie im Verhältniss stehn mussten, bedingt war, während dasselbe bei den Werken

des Lysippos, die nicht Tempelbilder waren, sondern im Freien standen, als das Resultat des künstlerischen Beliebens erscheint, welches dahin strebt, durch die Masse des Werkes und die technische Beherrschung des massenhaften Stoffes Eindruck zu machen. Und wiederum tritt uns das Moment des Effectvollen in der Composition der lysippischen Statuen entgegen, in den Stellungen, die er seinen Gestalten giebt. Ich erinnere an die oben mitgetheilte Statue Alexander's, deren Stellung wir, wenn auch im guten Sinne, theatralisch componirt nennen müssen. Wem aber dies Werk als Beispiel nicht genügt, weil dessen lysippischer Ursprung nicht über allen Zweifel feststeht, den verweisen wir auf die authentische Nachbildung seines Apoxyomenos in der oben mitgetheilten Abbildung (Fig. 75.), und den bitten wir die Stellung dieser Statue mit derjenigen des polykletischen Diadumenos (Band 1, Fig. 57.) zu vergleichen. Der Diadumenos steht fest auf dem linken Bein in einer Stellung, die etwas Dauerndes hat, und die wir auch nach längerer Zeit nicht verändert zu finden erwarten. Die Stellung des Apoxyomenos dagegen ist, wie Brunn gut entwickelt, ungleich beweglicher, ja so beweglich, dass wir glauben müssen sie werde sich unter unseren Augen verändern. „Der Vortheil, den die Entlastung des einen Fusses bietet, ist nicht aufgegeben, aber auch der andere Fuss ist nicht dermassen in Anspruch genommen, dass auf ihm das ganze Gewicht des Körpers zu ruhen schiene. Der Schenkel ist nicht einwärts gewendet, um den Körper grade in seinem Schwerpunkte zu unterstützen, sondern er steht fast senkrecht, und es war nöthig die Spitze des anderen Fusses ziemlich weit auswärts zu stellen, damit sie gegen das nach dieser Seite fallende Gewicht leicht einen Gegendruck zu äussern im Stande sei. Dadurch erscheint die ganze Stellung nicht als eine auf längere Ruhe berechnete, sondern nur als das zufällige Ergebniss eines Augenblicks," aber eines Augenblickes, zu dem wir sagen möchten: verweile doch, du bist so schön, eines Augenblickes, ähnlich demjenigen, der uns den ganzen Reiz der praxitelischen Aphrodite enthüllt. Die Statue des Apoxyomenos wirkt daher erregend auf unser Gemüth, während wir einen polykletischen Diadumenos mit völliger Seelenruhe bewundern. Was äussert sich denn aber in dieser Unruhe, dieser Erregtheit in uns, wenn nicht das Moment des Effectvollen der lysippischen Kunst?

Ich verzichte darauf, das Moment des Effectvollen in den übrigen Werken des Lysippos nachzuweisen; wer sich bemüht, sich diese Werke, die Reiterschar auf sprengenden Pferden, die Jagdstücke, den zusammenstürzenden Löwen und wie sie alle heissen mögen, so zu vergegenwärtigen, wie sie nothwendig erscheinen mussten, der wird in ihnen das stark hervortretende Moment des Effectvollen nimmer verkennen. Offenbar aber hangt auch dies Moment des effectvoll Schönen mit derselben subjectiven Auffassungs- und Behandlungsweise zusammen, welche sich in der Neugestaltung des Kanon manifestirt und entspringt aus dem Streben, dem Beschauer d a s Bewusstsein von der Schönheit jeder Form einzuprägen, welches der Künstler selbst in sich trug, ihm d i e Schönheit zu offenbaren, die seinem individuellen Gefühle entsprach.

Nach dieser Auseinandersetzung, die gemäss ihrer Bedeutung für die Charakterisirung der lysippischen Kunst nicht füglich kürzer ausfallen konnte, kehren wir zu dem Ausgangspunkte unserer Untersuchung zurück, deren nächster Zweck es war, Lysippos' Stellung innerhalb der Gesammttendenz der sikyonisch-argivischen Kunst und überhaupt der nicht im eigentlichen Sinne idealschaffenden Bildnerei festzustel-

len. Dass er dieser Gesammttendenz angehört, wird hoffentlich keiner meiner Leser mehr bezweifeln, und es bleibt mir nur noch Eines übrig, nachzuweisen, wie sich mit diesen Elementen der lysippischen Kunst dasjenige verbindet, welches in seinen idealisirten und Charakterporträts hervortritt.

Wenige Worte dürften hier genügen. Wir haben in der Besprechung der lysippischen Alexanderporträts hervorgehoben, dass nach den Urteilen der Alten ihr Hauptvorzug in der feinen Wahrnehmung gewisser Eigenthümlichkeiten in der Physiognomie und Haltung des Königs, und zwar dieser Eigenthümlichkeiten in ihrer Gesammtheit und in ihrem Zusammenwirken bestand. An sich waren diese Eigenthümlichkeiten keineswegs schön, und einzeln je für sich betrachtet, wie andere Künstler sie auffassten, waren sie für das Wesen des grossen Mannes nicht einmal charakteristisch, sondern gefährdeten den Eindruck der Persönlichkeit. In derjenigen Verschmelzung dagegen, in der sie Lysippos wiederzugeben wusste, bildeten sie den vollkommensten Ausdruck dieser einen und einzigen Individualität. Wenn aber das Hauptverdienst des Lysippos im Gegensatze zu denjenigen Bildnern, welche „edle Männer noch edler darstellten", in diesem vollkommenen Ausdrucke der Individualität bestand, so wird man zugeben müssen, dass des Meisters Leistung auf der schärfsten Beobachtung und Auffassung aller Erscheinungen der Wirklichkeit beruhte. Ähnliches wie von den Porträts Alexander's werden wir von dem des Sokrates behaupten dürfen, der freilich schon lange todt, dessen körperlich unschöne Physiognomie aber ohne allen Zweifel in treuen Abbildungen vorhanden war und Lysippos zu Gebote stand. Zu einem Ideal in dem Sinne wie der Kopf Homer's liess sich die allbekannte Silensmaske des Sokrates nicht erheben, und so blieb Lysippos in der Bildung seiner Statue Nichts übrig, als durch die Ausprägung der Individualität in ihrer Gesammtheit die Wesenheit des Sokrates zur Anschaung zu bringen, die eben so einzig war, wie die Alexander's. Ähnliches aber ferner auch von den Charakterporträts der sieben Weisen und des Äsop zu behaupten, obgleich die individuellen Züge vielleicht von keinem derselben verbürgter Weise überliefert waren, berechtigen uns die erhaltenen Porträts Äsop's. Da ausser von Lysippos noch von einem gleichzeitigen Künstler, Aristodemos, ein Bild des Fabeldichters bekannt ist, dürfen wir die vorzüglichste Äsopstatue in Villa Albani nicht mit voller Sicherheit auf Lysippos zurückführen, aber es genügt, wie auch Brunn bemerkt, ein Blick auf alle bekannten Bilder Äsop's, um unsere Behauptung zu rechtfertigen. „Überall finden wir die körperliche Gebrechlichkeit mehr oder minder angedeutet und mit ihr den geistigen Charakter nicht nur in Harmonie, sondern eigentlich erst aus ihr entwickelt; wir glauben einen jener fein- und scharfsinnigen Köpfe wirklich vor uns zu sehn, wie sie diesen krüppelhaften Gestalten im Leben nicht selten eigen sind." Auch hier wieder der höchste Individualismus, auch hier wieder dieselbe Basis dieses Individualismus der Persönlichkeit: die durchgreifendste Beobachtung des in der Wirklichkeit Vorhandenen. Und wenn gleich von keinem der sieben Weisen, wenigstens nicht von allen, ähnliche Züge der Persönlichkeit überliefert sind, wie die Sage von Äsop sie bietet, so leuchtet doch wohl ein, dass ihre Darstellung nur dann von Interesse und von Werth sein konnte, wenn der Künstler es verstand, sich aus ihren Lehren oder aus den sie charakterisirenden prägnanten Sprüchen, die man ihnen zuschrieb, ihre Persönlichkeit auch in ihrer äusseren Erscheinung zu construiren und dieselbe voll-

kommen individuell auszuprägen. Und dass Lysippos diese keineswegs idealen Gestalten zu schaffen und neben einander aufzustellen sich getrieben fühlte, das zeigt uns, dass er sich Meister wusste in dem Charakterismus der Persönlichkeit, der auf der durchdringenden Auffassung des Individuellen beruht.

Diesen charaktervollen Individualismus und Naturalismus, der jedoch nicht wie bei Praxiteles von idealen Tendenzen durchdrungen und gefärbt, wohl aber vom Gefühle für Schönheit vor dem platten Realismus eines Demetrios bewahrt wird, erkennen wir als den Schwerpunkt und als die Stärke der lysippischen Kunst. Gleichwie dieselbe auf der umfassendsten Beobachtung der Wirklichkeit in der Totalität ihrer Erscheinung beruhte, musste sie in der Wiedergabe der Wirklichkeit auch in ihrer höchsten Erscheinungsform das Vorzüglichste leisten, und willig erkennen wir in Lysippos den grössten und eigentlichsten Porträtbildner Griechenlands an. Und während wir ihm das geniale Schaffen in den Gebieten der Kunst, welche nicht auf der sinnlichen Wahrnehmung, sondern auf geistigem Anschaun, auf der Idee beruhen, absprechen mussten, gestehn wir ihm zu, dass er mit feinem Takt und Gefühl, sich bildend an den Mustern der ihm verwandten älteren Meister und ihre Verdienste in sich vereinigend und gemäss den Fortschritten der Technik steigernd, endlich die effectvolle Schönheit mit der stilvollen in glücklicher Harmonie verschmelzend den Formen der griechischen Kunst die letzte originelle Gestaltung verlieh, deren dieselben über früher Dagewesenes hinaus fähig waren, ohne unwahr oder manierirt zu werden.

Den Einfluss aber, welchen Lysippos' Kunst auf diejenige der späteren Künstler gehabt hat, die Art und den Grad dieses Einflusses nachzuweisen, und zu beurteilen, welche der von Lysippos gepflanzten Keime segensvoll, welche andern verderbenbringend aufgegangen sind, dazu wird uns die Betrachtung der Leistungen seiner Schüler und Nachfolger und derjenigen der folgenden Perioden der griechischen Kunst die Gelegenheit bieten.

NEUNTES CAPITEL.

Genossen, Schüler und Nachfolger des Lysippos.

Wir haben im vorigen Buche gesehn, dass, während sich an Phidias nur wenige, wenngleich bedeutende Künstler als Schüler anschlossen, Polyklet eine zahlreiche Schule um sich versammelte, und ich glaube diese Thatsache aus dem Charakter der polykletischen Kunst, namentlich aber daraus ableiten zu dürfen, dass technische Meisterschaft und formelle Schönheit, welche die starke Seite in Polyklet's Kunst bilden, lehrbar und erlernbar sind, während dasjenige, was Phidias vor Allem auszeichnet, nur von gleichartig genialen Menschen erfasst und nachgeahmt werden kann. Wenn wir nun hier auf eine analoge Erscheinung stossen, wenn

wir nur ganz wenige Schüler des Skopas und Praxiteles finden, während Lysippos wie Polyklet als Haupt einer ausgebreiteten Schule dasteht, so werden wir berechtigt sein, diese Thatsache aus analogen Ursachen, wie die bei Polyklet gefundenen, abzuleiten. Ehe wir uns aber näher mit den Schülern des Lysippos beschäftigen, müssen wir von einem Künstler Notiz nehmen, welcher, ohne als Schüler unseres Meisters gelten zu dürfen, von nicht geringem kunsthistorischem Interesse ist, weil sein Streben als die Entartung eines Grundelementes der lysippischen Kunst gelten kann.

Ich rede von Lysippos' Bruder Lysistratos[126]), welchen Plinius Ol. 113 (328 v. Chr.) ansetzt. Von seinen Werken ist uns nur eines und auch dieses in zweifelhafter Weise bekannt, so dass Alles, was wir über Lysistratos wissen, in einer zweiten Stelle des Plinius (35, 153) enthalten ist. Dieser durch augenscheinlich verkehrte Zusätze entstellte Bericht unseres Gewährsmannes lautet, soweit er sicher Lysistratos angeht, folgendermassen: „Das Bild eines Menschen aber formte in Gyps vom Gesichte selbst zuerst Lysistratos der Sikyonier, Bruder des Lysippos, ab, und seine Erfindung ist es, einen Wachsausguss aus dieser Gypsform zu nehmen und denselben zu retouchiren (emendare). Er machte es zum Hauptzwecke, die Ähnlichkeit in allen Einzelheiten (similitudines) wiederzugeben, während man vor ihm bestrebt war, so schön wie möglich zu bilden.“ Vielleicht gehören auch noch die zunächst folgenden Worte: „derselbe erfand ferner, von Bildwerken Abgüsse zu machen“ zu dem, was Plinius von Lysistratos berichten will[127]), da dies aber nicht unbedingt gewiss ist, so lassen wir sie bei Seite, was wir um so mehr thun zu dürfen glauben, je weniger die Erfindung, vorhandene Statuen in Gyps abzuformen, für die Fortentwickelung der original schaffenden Kunst Bedeutung hat. Desto grössere Bedeutung müssen wir dem Verfahren des Lysistratos beilegen, Porträts unmittelbar nach dem über dem Original abgeformten Modell zu bilden, da nach den Worten unseres Zeugen dasselbe Nachahmung fand, denn Lysistratos, sagt er, that das Angegebene von Allen zuerst.

Ich glaube nicht ausführlich darthun zu dürfen, warum dies Verfahren ein durchaus unkünstlerisches ist; es ist dieses in einem Worte deshalb, weil es mechanisch ist oder auf der Grundlage eines Mechanischen beruht, grade so wie unsere Photographie. Ich bin allerdings nicht der Ansicht, dass wir nur diejenige Porträtbildnerei — und um solche allein handelt es sich hier — zu billigen haben, welche wir als die idealisirende zu benennen pflegen und welche, unbekümmert um die Nachahmung der Einzelheiten, nur die einfachsten Grundformen der Natur in ihr Werk hinübernimmt und den Menschen geläutert von Allem, was den Kern seines Wesens nicht angeht, darstellt; diese idealisirende Porträtbildung, welche, um mit Plinius zu reden, edle Menschen noch edler darstellt, hat ihre ganz unzweifelhafte Berechtigung namentlich bei der Darstellung wahrhaft grosser Menschen, und mag immerhin als die höchste Gattung gelten. Unberechtigt ist deshalb die andere Art der Porträtdarstellung nicht, welche, präciser individualisirend, den Menschen auch in den Eigenthümlichkeiten seiner thatsächlichen physischen Erscheinung und selbst in den Einzelheiten derselben wiederzugeben strebt, diejenige Porträtkunst, welche ganz unzweifelhaft Lysippos mit dem grössten Erfolge vertritt. Denn die in Rede stehenden Einzelheiten der Ähnlichkeit können für den Charakter einer Physionomie grosse Bedeutung haben und noch mehr, durch den Charakter der Physiognomie hindurch

selbst für den Charakter des ganzen Wesens eines Menschen. So z. B. gehört das Verbissene im Munde und das Gekniffene in der ganzen einen Seite des Gesichtes bei dem Porträt des Demosthenes nicht allein unbedingt zu dem äusseren Charakterismus des Redners, sondern eben diese unschönen, der Natur im Einzelnen nachgebildeten Züge vergegenwärtigen uns den Mann, der körperliche Gebrechen durch die Energie seines Willens zu besiegen wusste, und der trotz seiner schweren Zunge und seinen wenig beweglichen Lippen der grösste Redner seines Volkes wurde.

Unberechtigt aber und unkünstlerisch ist diejenige Porträtbildnerei, welche sich der Ähnlichkeit auf mechanischem Wege zu vergewissern sucht. Denn erstens nimmt diese mit den charakteristischen auch die gleichgiltigen Einzelheiten der Natur mit in ihr Werk herüber. Es ist möglich, dass dieser Tadel Lysistratos nicht trifft und dass wir annehmen dürfen, er habe eben diese gleichgiltigen und zufälligen Einzelheiten durch die Retouche seiner Wachsmodelle beseitigt, aber wenn auch, immer trifft ihn der zweite Tadel jeder mechanischen Porträtdarstellung, nämlich der, dass sie den Menschen nur in einem Augenblicke seines Daseins wiedergiebt, und diesen thatsächlich flüchtigen Augenblick, der zu gar keiner Dauer berechtigt ist, fixirt und verewigt. Je vollkommener aber die mechanisch dargestellte Ähnlichkeit den Menschen in dem Augenblicke der Porträtirung wiedergiebt, desto unwahrer ist das Abbild im nächsten Augenblick und in aller Folgezeit, wo derselbe Mensch unter andern Bedingungen existirt. Wahr, charaktervoll im höheren Sinne — und das ist es, was Plinius meint, wenn er sagt, man habe vor Lysistratos so schön wie möglich zu bilden gesucht, nämlich nicht schön an sich, sondern nach Massgabe der Schönheit des Objects — kann das Porträt, es möge idealistisch oder realistisch aufgefasst sein, nur dann werden, wenn die Züge des Gegenstandes durch die geistige Auffassung und die freigestaltende Hand eines Künstlers hindurchgegangen sind, und grade dieser Grundbedingungen der künstlerisch wahrhaften Darstellung der Ähnlichkeit begab sich Lysistratos, indem er den über die Natur geformten Ausguss seinen Arbeiten zum Grunde legte und sich wahrscheinlich auf die Retouche beschränkte, welche sein Modell zur Wiedergabe der in einer Materie existirenden Form in einer anderen Materie überhaupt fähig machte.

Auf die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser realistisch-unkünstlerischen Verirrung, sofern sie Nachahmer fand, habe ich schon hingewiesen; sei es mir jetzt erlaubt, das Interesse zu beleuchten, welches sie uns bietet, wenn wir sie mit der realistischen Verirrung des Demetrios einerseits und mit dem naturalistischen Individualismus des Lysippos andererseits vergleichen.

Lysistratos, sagt Plinius, machte die Wiedergabe der Ähnlichkeiten, d. h. der Einzelheiten der Natur, zu seinem Hauptzwecke, und von Demetrios berichtet Quintilian, dass er mehr auf Ähnlichkeit als auf Schönheit bedacht war. Das Streben oder die Verirrung beider Männer scheint danach auf den ersten Blick zusammenzufallen, und doch ist es, mochten sich in demselben gewisse Berührungspunkte finden, grundverschieden. Als beiden Künstlern gemeinsam dürfen wir betrachten, dass sie das Moment der Schönheit als Princip ihrer Kunst aufgeben. Demetrios aber täuscht sich über die Grenzen und die Aufgabe der Plastik insbesondere noch dadurch, dass er die Formen des Lebens, wie die gelösten Haare in einem struppigen

Bart und das welke Fleisch eines Greises in der vollen Wirklichkeit ihrer Erscheinung im Erz wiederzugeben strebt, wodurch er sich in Gegensatz zu dem ideellen Naturalismus der phidiassischen Schule setzt; aber er sucht immerhin das, was er nachahmt, freithätig zu gestalten und gelangt hierin zu einer unerfreulichen Virtuosität. Dass Lysistratos Gleiches oder Ähnliches versucht habe, ist nicht bezeugt, im Gegentheil scheint er durch die Retouche seines nicht selbständig geschaffenen Modells eben diejenigen Formeigenthümlichkeiten der Natur entfernt zu haben, die Demetrios nachzubilden strebte. Lysistratos ist deshalb nicht in Opposition gegen den glücklichen und gesunden Naturalismus seines Bruders Lysippos und des Praxiteles aufzufassen, sondern er geht darauf aus, die Treue in der Wiedergabe des charakteristisch Eigenthümlichen der individuellen Bildung, welche seinem Bruder vermöge der Gabe feinster und umfassendster Beobachtung der Wirklichkeit gelang, zu überbieten, indem er gleichsam die Wirklichkeit selbst seinen Arbeiten zum Grunde legte. Ist dies aber der Fall, erscheint das Treiben des Lysistratos als eine Verirrung von dem Wege, den Lysippos betrat und als eine Ausartung dessen, was seine Werke vorzüglich machte, so dürfen wir in demselben wohl einen Fingerzeig zum Verständniss der Tendenz lysippischer Kunst finden, einen Hinweis darauf, dass auch Lysippos der Wahrheit der äusseren Erscheinung mehr als derjenigen des inneren Wesens nachstrebte.

Wir haben bei der Besprechung des Lysippos bereits erwähnt, dass seine drei Söhne in der Kunst seine Schüler und selbst tüchtige Künstler waren; billiger Weise nennen wir sie hier seinen anderen Schülern voran, obgleich wir nur Weniges über dieselben zu sagen haben. Denn von dem ersten, Daïppos[128]), kennen wir ausser zweien athletischen Siegerstatuen nur ein athletisches Genrebild, darstellend einen sich mit dem Schabeisen reinigenden Jüngling. Die Anregung zu dieser Statue erhielt Daïppos ohne Zweifel durch den Apoxyomenos seines Vaters, in wiefern sie aber diesem Vorbilde entsprach oder von demselben abwich, können wir nicht errathen. Wir werden nicht glauben, Daïppos' Thätigkeit sei auf diese drei Werke beschränkt gewesen, wenn wir aber nicht durchaus willkürlich annehmen wollen, seine übrigen uns unbekannten Arbeiten haben anderen Gebieten der Gegenstände angehört, so werden wir doch wohl schliessen dürfen, Daïppos' Verdienste haben mehr in formeller Schönheit als in genialem Schaffen bestanden, wobei wir nicht vergessen wollen, dass technische und formelle Tüchtigkeit eben das Lehrbare und Lernbare in der Kunst ist, dasjenige, was auch Polyklet auf die meisten seiner Schüler übertragen zu haben scheint. Von dem zweiten Sohne des Lysippos, von Boëdas[129]) wissen wir noch weniger, nämlich nur den Namen eines Werkes, welches einen Betenden darstellte und in's Gebiet des Genre zu rechnen sein wird. Eine besondere Erwähnung verdient diese Statue, weil man von mehren Seiten den betenden Knaben des berliner Museums auf dieselbe hat zurückführen oder diese selbst in dem uns erhaltenen Werke hat erkennen wollen. Ein bestimmter Grund hiezu liegt nicht vor, allein das werden wir anerkennen müssen, dass der betende Knabe durchaus nach dem lysippischen Gestaltenkanon gearbeitet ist, der sich namentlich in dem für das Alter, in welchem der Knabe erscheint, auffallend kleinen Kopfe offenbart[130]). Aber auch noch in einer anderen Hinsicht ist uns die berliner Statue wichtig, mag sie auf Boëdas zurückgehn oder nicht, indem dieselbe, welche durchaus dem Gebiete des Genrehaften

angehört, uns lehren kann, wie schön und bedeutend jene Genrebilder gewesen sein mögen, die wir von so manchen Künstlern zweiten Ranges aus dieser Zeit nur dem Namen nach kennen, und die wir eben deshalb als unbedeutend und gering zu achten nur zu geneigt sind.

Den Ehrenplatz unter Lysippos' Söhnen nimmt, wie schon oben erwähnt, der dritte Sohn des Lysippos, Euthykrates[131]) ein, der seines Vaters gediegene Stiltüchtigkeit anstrebte, ohne dessen effectvolle Schönheit nachzuahmen, und der uns selbst aus dem blossen Verzeichniss seiner Werke als ein Künstler von selbständiger Bedeutung entgegentritt. Gleich seinem Vater bildete er Herakles in einer in Delphi aufgestellten Statue, gleich ihm machte er ein Porträt Alexander's. Aber auch in umfangreicheren Werken versuchte er es dem Lysippos gleich zu thun, und sein in Thespiä aufgestelltes „Reitertreffen" erscheint als das erste uns bekannte Seitenstück zu der Erzgruppe der Granikosreiter von Lysippos und zugleich, wodurch es uns ungleich interessanter wird, als das erste Denkmal der historischen Bildnerei, welche bei Lysippos mehr in den Keimen als in selbständiger Ausbildung auftritt. Denn bei Lysippos' Werken fällt der Schwerpunkt in das Porträtmässige und die Porträtdarstellung historisch bedeutender Personen dürfen wir als den Boden bezeichnen, aus dem sich die historische Kunst erhebt. Der Anfang derselben ist dadurch gegeben, dass die Porträtbilder in Handlung und in einer bestimmten geschichtlichen Situation dargestellt werden, selbständig ausgeprägt und principiell in sich bestimmt ist die Historienbildnerei aber erst dann, wenn das Hauptgewicht der Darstellung von der Porträtbildung der handelnden Personen auf die Wiedergabe der Handlung als solcher, in ihrem historischen Charakterismus, verlegt wird, wobei unter Umständen die Porträtähnlichkeit der Personen durchaus aufgegeben und durch anderweitige Charakterismen ersetzt werden kann. Nun wissen wir freilich nicht, was für ein Reitertreffen es war, das Euthykrates darstellte, obwohl wir an eine Episode der Thaten Alexander's zu denken ohne Zweifel geneigt sind, dass aber Plinius dies Werk schlechthin als Reitertreffen bezeichnet, wird uns berechtigen anzunehmen, die historische Darstellung im eigentlichen Sinne sei Euthykrates' Hauptzweck, die Porträtähnlichkeit der handelnden Personen, wenn sie überhaupt gewahrt blieb, was nach Plinius' Ausdruck nicht der Fall gewesen zu sein scheint, der Nebenzweck gewesen. Dürfen wir aber den hier vorgetragenen Schluss machen, so leuchtet ein, dass dem Euthykrates, mag sein Werk übrigens gewesen sein wie es will, ein Ehrenplatz unter den Künstlern Griechenlands gebührt, welche in die Entwickelung der Kunst bestimmend und in folgenreicher Weise eingegriffen haben.

An demselben Orte, wo sein Reitertreffen stand, in Thespiä, hatte Euthykrates auch noch „einen Jäger (venatorem)" aufgestellt, so wenigstens lesen wir bei Plinius; ich muss gestehn, dass ich diese Angabe für corrupt halte und zu glauben geneigt bin, Plinius habe eher eine Jagd (venationem) als einen Jäger als Werk des Euthykrates genannt, denn offenbar werden eine Jagd und ein Reitertreffen als verwandte Gegenstände ungleich passender zusammen genannt, als ein Jäger und eine ganze, ein Reitertreffen darstellende Gruppe. Mit dieser Jagd würde Euthykrates abermals als Rival seines Vaters erscheinen, während der Jäger, wenn es ein solcher war, den er bildete, seine Analoga in einigen anderen Genrebildern unseres Künstlers finden würde, von denen wir Kunde haben. Das eine, „einen Koch mit

Körben[132]), " vielleicht mit Körben voll Wild oder dergleichen darstellend, können wir uns aus erhaltenen Statuen von Fischern mit gefülltem Korb[133]) einigermassen vergegenwärtigen, das andere ist in seinem Gegenstande zweifelhaft[134]), scheint aber erotischer Natur gewesen zu sein, und musste denen Anstoss geben, welche die „strenge Gattung", die „der ernste" Euthykrates festhielt, auf die Gegenstände anstatt auf die Art der Formgebung bezogen, mit der sich jeder beliebge Gegenstand mehr oder weniger gut verträgt. Endlich führen wir von Euthykrates' Werken noch mehrfache Viergespanne, so wie Bilder von Jagdhunden und eine Porträtstatue an, welche bei dem Orakel des Trophonios aufgestellt war, deren nähere Bestimmung aber aus einer augenscheinlich verderbten Angabe des Plinius zu errathen noch nicht gelungen ist[135]). In den Arbeiten aber, die wir mit grösserer oder geringerer Sicherheit kennen, erscheint uns Euthykrates als ein Künstler, der bei selbständiger Auffassung der Kunst doch überall von den Anregungen ausgegangen ist, die er als Schüler von seinem grossen Vater erhielt, und der grade wie dieser seine Bedeutung auf dem Gebiete des Realen findet, ja der das Gebiet des Idealen, auf das Lysippos ohne sonderliches Glück hinübergegriffen hatte, als der Eigenthümlichkeit seiner Begabung nicht entsprechend in richtiger Würdigung der Gesammttendenz der sikyonisch-argivischen Kunst, gänzlich vermied.

Gleiches gilt von seinem Schüler Tisikrates[136]), den wir ebenfalls, und zwar als „Lysippos' Secte näher stehend" bereits erwähnt, und dessen uns bekannte Werke: die Statuen eines thebanischen Greises, des Königs Demetrios und des Leibwächters Alexander's, Peukestes, zu denen noch ein Zweigespann hinzuzufügen ist, wir genannt haben. Von einem zweiten Schüler des Euthykrates oder des Tisikrates, Xenokrates, wissen wir nur, dass er fruchtbarer war als jeder der beiden genannten Künstler, und dass er Bücher über seine Kunst schrieb. Das Letztere weist auf eine mit der künstlerischen gepaarte wissenschaftliche Richtung hin, welche uns bei nicht wenigen Künstlern Griechenlands, aber immer nur bei den Nichtidealisten begegnet. Die Idealisten, diejenigen Künstler, deren Grösse und Stärke in die geistige Production fällt, haben über ihre Kunst nicht theoretisirt und geschriftstellert, sie folgten dem Drange des Genius, und was der sie lehrte konnten sie nur in ihren künstlerischen Werken, nicht aber in gelehrten Erörterungen der Nachwelt überliefern.

Von den übrigen Schülern des Lysippos kennen wir Phanis nur dem Namen nach und aus einem Genrebild, das „eine opfernde Frau" darstellte. Bedeutender steht Eutychides[137]) da, der schon deshalb ausgezeichnet zu werden verdient, weil er ausser Erzgiesser auch Marmorarbeiter war und ebenfalls Maler (mit dem Maler Eutychides identisch) gewesen zu sein scheint. Als Marmorstatue des Künstlers nennt Plinius einen Dionysos, den Asinius Pollio besass. In wiefern sich in diesem idealen Gegenstande mit dem für die Idealbildnerei vorzugsweise cultivirten Material auch eine entsprechende Auffassung verband, können wir nicht beurteilen. Bei einem anderen Werke des Eutychides aber, dessen Material freilich ungewiss ist, sind wir zu einem selbständigen Urteil befähigt und berechtigt. Dies ist eine Statue der Stadtgöttin von Antiocheia am Orontes, die in mehren Nachbildungen auf Münzen wie in Statuen auf uns gekommen ist. Von den letzteren theile ich das vorzüglichste, im Vatican befindliche Exemplar in der nachstehenden Zeichnung (Fig. 76.) mit, das

Verständniss aber und die Würdigung des Werkes wollen wir uns durch Brunn vermitteln lassen, mit dessen Besprechung und Beurteilung derselben ich vollkommen übereinstimme. „Die Göttin sitzt, der Localität der Stadt entsprechend, auf einem Felsen und zu ihren Füssen erscheint in halber Figur aus den Wellen auftauchend der Flussgott Orontes als Jüngling. Die Bewegung der Göttin ist so motivirt, dass die ganze rechte Seite des Körpers sich nach der linken hinwendet. Der rechte Fuss ist über den linken geschlagen und auf ihn stützt sich der Ellenbogen des rechten Armes, während der linke dieser Wendung entsprechend, sich hinterwärts aufstützt, um dem nach dieser Seite drückenden Körper einen Haltpunkt zu gewähren. Die Mauerkrone charakterisirt die Stadtgöttin, Ähren in der Rechten (an deren Stelle in Münzen freilich auch ein Palmzweig erscheint), die Fruchtbarkeit der Gegend. Durch die Bewegung der Figur aber, namentlich durch das Zurückziehen des einen Armes, entwickelt sich eine Fülle der reizendsten Motive für die Gewandung. Wenige Werke aus dem Alterthume sind uns erhalten, welche sich mit diesem in der Anmuth der ganzen Erscheinung vergleichen liessen. Schwerlich wird sich Jemand dem Zauber desselben zu entziehen im Stande sein, und ich bin weit entfernt, diesen Genuss und die Freude daran irgend Jemand verbittern zu wollen. Doch aber muss ich darauf mit Nachdruck aufmerksam machen, wie weit sich diese Götterbildung von denen älterer Zeit unterscheidet. Von dem religiösen Ernste und der feierlichen Würde, welche früher den Bildern der Götter eigen, ja nothwendig waren, lässt sich bei dieser Tyche kaum noch reden; ja nicht einmal die Strenge, der decor der älteren Sitte, kann für einen besonders bezeichnenden Zug an diesem Bilde gelten. Vielmehr steht es in seiner äusseren Erscheinung dem sogenannten Genre weit näher; sein Grundcharakter ist der einer allgemein menschlichen Anmuth. Wohl mag eine Stadt, welche sich aus einem schönen Thale an einer anmuthigen Höhe hinaufzieht, einen ähnlichen Eindruck gewähren. Aber dieser Eindruck bleibt immer wesentlich verschieden von dem Gefühl der Erhebung, welches ein von einer hohen geistigen Idee erfülltes Werk in uns hervorrufen muss.“ Ebenso stimme ich mit Brunn in dem überein, was er über eine andere Statue des Eutychides, den aus Erz gegossenen Flussgott des Eurotas sagt, den ein witziger epigrammatischer Einfall



Fig. 76. Statue der Stadtgöttin von Antiocheia am Orontes, nach Eutychides.

„flüssiger als Wasser“ nennt. Sehr richtig betont Brunn, dass wir die Weichheit und das Fliessende der Formen, welches zu dem angeführten Witzworte Anlass gab, nicht sowohl in einer besonderen Weichheit in der Behandlung der Oberfläche des Körpers suchen dürfen, welche sich im Erz weniger glücklich darstellen lässt denn im Marmor, als vielmehr in dem Hinfliessen der ganzen, wahrscheinlich liegenden Gestalt, in dem Gelösten, aller Spannung Entbehrenden jeder Bewegung, was in den harten Stoff gebunden die Bewunderung hervorrief. Dass aber die Weichheit und Flüssigkeit dieser Statue allein auf die Composition in der angedeuteten Weise beschränkt gewesen, und nicht zum Theil wenigstens auch in den Formen der Musculatur, des Fleisches gelegen habe, kann ich Brunn nicht zugestehn, denn die Art der Behandlung der Formen des Fleisches, welche eben den Eindruck des Weichen, ja des Weichlichen der Muskelmasse macht, diejenige Behandlungsart, die wir am Kephisos vom westlichen Parthenongiebel bewundert haben, lässt sich im Erz ohne Zweifel eben so gut wiedergeben wie im Marmor oder in irgend einem anderen Material. Denn diese Behandlungsart beruht nicht auf einer eigenthümlichen Darstellung der Hautoberfläche, sondern einzig und allein darauf, dass die Formen gemäss den Bedingungen gestaltet werden, unter denen die Schwerkraft auf eine wenig elastische, weiche Materie wirkt, im Gegensatze zu der Art, wie sie sich in einem festen oder einem stark elastischen Körper äussert. Ich muss dies aber deswegen hervorheben und mit einem gewissen Nachdruck betonen, weil es für die Beurteilung des Kunstcharakters des Eutychides, von dem wir ausser den genannten Werken nur noch eine Siegerstatue kennen, nicht ganz unwichtig ist. Denn wenn Brunn die Eigenthümlichkeit des Eutychides weniger in der technischen und formellen Behandlung der Materie als in der Composition sucht, und zwar „in der Verbindung der Theile, welche dadurch, dass sie die dargestellte Person frei von allem Zwange und von aller Anstrengung erscheinen lässt, dem Beschauer das Gefühl des daraus entspringenden Behagens unvermerkt mittheilt, und es ihn als etwas ihm selbst Angehöriges empfinden lässt“, so dürfte dem die Statue des Eurotas, wie ich glaube, dass wir sie auffassen müssen, entgegenstehn, abgesehn davon, dass diese Compositionseigenthümlichkeit in der Statue der Antiocheia doch nur den Werth eines Momentes hat und ferner davon, dass es sehr zweifelhaft ist, ob wir berechtigt sind das Wesen des Kunstcharakters eines Künstlers aus einer Compositionseigenthümlichkeit zu bestimmen, die an einem oder vielleicht an zweien seiner Werke auftritt.

Diese Compositionsweise, diese Darstellung behaglicher Stellungen, welche uns selbst das Gefühl des Behagens erweckt, soll zugleich als eine Erklärung des iucundum genus, der gefälligen Kunstgattung des Lysippos dienen. Das mag auf den ersten Blick sehr richtig scheinen, insofern die Römer iucundum zunächst dasjenige nennen, was behaglich ist und Behagen erweckt; aber es ist doch unrichtig, erstens weil wir diese Art des behaglich Gefälligen in Lysippos' Werken ohne Willkür nicht nachzuweisen vermögen[138]), und zweitens weil wir es als nothwendig erkannt haben, die iucunditas, das iucundum genus der lysippischen Kunst nicht in einigen Werken und in bestimmten Gegenständen zu suchen, sondern dasselbe als eine allgemeine Eigenschaft des Meisters anzuerkennen und deshalb in der gefälligen, Gefallen erweckenden, effectvollen Schönheit seiner Formgebung zu erkennen. In diesem Sinne scheint mir die gefällige Kunstgattung auch auf Eutychides übergegangen zu sein

und aus der Formbehandlung des Flussgottes hervorzugehn, in der Eutychides den scheinbaren Widerspruch zwischen weich fliessenden Formen und dem harten Stoffe des Erzes durch technische meisterhafte Behandlung der Form in ihrer eigenthümlichen Erscheinung aufhob, und eben dadurch seine Statue zu einem gefälligen, effectvoll schönen Kunstwerke machte. Sollte man mir aber einwerfen, dass, da die Formen der Statue auf den Voraussetzungen des dargestellten Gegenstandes, eines Flussgottes, beruhen, dieselbe eher die strenge als die gefällige Kunstgattung zu vertreten scheine, so antworte ich unter Anerkennung der Thatsache, dass es für die Beurteilung der in einem Kunstwerke vertretenen Tendenz sehr darauf ankommt zu wissen, in welchem Sinne der Künstler seine Aufgabe fasste und speciell hier, ob Eutychides die weichen Formen wählte, um einen Flussgott darzustellen, oder den Flussgott zur Darstellung wählte, um in dessen weichen Formen seine technische Meisterschaft zu entfalten. Dass Letzteres der Fall gewesen sei, kann ich an sich nicht beweisen, aber die Betrachtung des erhaltenen Werkes unseres Künstlers spricht gewiss dafür. Die Statue der Antiocheia fällt durchaus der gefälligen Gattung zu; ihre Anmuth und Schönheit beruht nicht auf dem Wesen des Gegenstandes, denn dies Wesen lässt sich überhaupt nicht darstellen, eine Stadt kann durch eine menschliche Figur nur ganz äusserlich vergegenwärtigt werden, wir brauchen den Gegenstand als solchen nicht zu kennen und zu verstehn, um an der Darstellung Gefallen zu finden, sondern die Statue gefällt an sich, und ihr Werth wie ihre Gefälligkeit beruht einzig und allein auf der Formschönheit.

Ohne uns bei einem Schüler des Eutychides, Kantharos aufzuhalten, von dem wir wenig Näheres wissen, und der von Plinius denjenigen Künstlern beigezählt wird, die durch ihre gleichmässige Tüchtigkeit, nicht aber wegen eines besonders ausgezeichneten Werkes Anerkennung verdienen, wenden wir uns demjenigen Schüler des Lysippos zu, der von allen am berühmtesten war, dem Chares von Lindos auf Rhodos[130]).

Wenn wir Lysippos' Individualismus in Lysistratos entartet, Lysippos' stilvolle Strenge in seinem Sohne Euthykrates bewahrt, die Keime der historischen Kunst bei Lysippos durch denselben Künstler zur eigentlichen Historienbildnerei fortentwickelt, wenn wir die gefällige Kunstart des Lysippos in Tisikrates und Eutychides erneuert fanden, so stellt sich Chares besonders als derjenige Schüler des sikyonischen Meisters dar, welcher die bei seinem Lehrer hervortretende Tendenz zum Kolossalen, das Streben nach Effect durch Massenwirkung weiter ausbildet. Denn von ihm war die kolossalste Statue, welche Griechenland gesehn hat, das Bild des Sonnengottes, der sogenannte Koloss von Rhodos. Dieser Name erweckt ohne Frage in der Phantasie meiner Leser eine sehr bestimmte Vorstellung, welche sie an die Tage ihrer Kindheit erinnert. Denn im Pfennigmagazin oder in einem sonstigen Bilderbuche der Art haben wir ja den Koloss von Rhodos abgebildet gesehn, wie er mit gespreizten Beinen über der Einfahrt des Hafens steht, ein Schiff mit vollen Segeln unter sich durchpassiren lässt, und, in der hocherhobenen Rechten ein Feuerbecken tragend, zugleich die Stelle eines Leuchtthurms vertritt. Es thut mir leid, diese Vorstellung vernichten zu müssen, ohne gleichwohl eine andere bestimmte an die Stelle setzen zu können, aber ich muss doch berichten, dass wir über die Gestalt und die Aufstellungsart des rhodischen Sonnenkolosses aus dem Alterthum keinerlei Überlieferung haben, und dass jene Bilder die freie Erfindung irgend eines modernen

Bildermachers sind, und zwar eine ohne alle Frage durchaus verfehlte und geschmacklose Erfindung. Nur das Mass des Bildwerks kennen wir, seine Höhe betrug nach unseren besten Quellen 70 Ellen oder 105 rheinische Fuss. Diese Zahlen machen uns vielleicht weniger Eindruck als dies die Schilderung des Plinius von dem umgestürzten und zertrümmerten Werke vermag, denn 66 Jahre nach seiner, wahrscheinlich Ol. 122, 2 (291 v. Chr.) vollendeten Aufstellung wurde der Koloss von einem Erdbeben umgeworfen und blieb liegen. „Aber auch liegend ist er zum Erstaunen, sagt Plinius, Wenige sind im Stande seinen Daumen mit den Armen zu umfassen, die Finger allein sind grösser als die meisten Statuen, weite Höhlen gähnen uns aus den zerbrochenen Gliedern entgegen, drinnen aber sieht man gewaltige Felsblöcke, durch deren Gewicht ihn der Künstler bei der Aufrichtung festgestellt hatte." Zwölf Jahre soll Chares an der Statue gearbeitet, und 300 Talente (420,000 Thaler) soll man zu ihrer Herstellung aufgewendet haben, die man aus dem Verkauf der Belagerungsmaschinen löste, welche Demetrios Poliorketes beim Aufgeben der Belagerung von Rhodos aus Überdruss an der vergeblichen Mühe Ol. 119, 1 oder 2 (304 oder 303 v. Chr.) zurückliess.

Da wir über die Gestalt des rhodischen Sonnenkolosses Nichts wissen, also ausser Stande sind zu beurteilen, in wiefern sich in derselben neben der Kolossalität noch andere Verdienste des Künstlers offenbarten, und da wir ferner von dessen übrigen Werken nur noch über einen kolossalen Kopf von Erz Nachricht haben, den der Consul P. Lentulus auf dem Capitol weihte, so bleibt uns zur Beurteilung des Chares allein die Thatsache der Kolossalität seiner Werke stehn. Grosse technische Meisterschaft und Sicherheit in der Behandlung der Formen wie in derjenigen des Gusses beweist diese allerdings, und es ist augenscheinlich, dass die Herstellung eines menschlichen Bildes von mehr als 100 Fuss Höhe ein festgeschlossenes System der Proportionen als Grundlage voraussetzt, während dieselbe einem Künstler unmöglich sein würde, der hier seinem Gefühle vertrauen oder durch Versuche das Richtige finden wollte. Hier bildet also Lysippos' wissenschaftliche Proportionslehre die Voraussetzung, und vielleicht dürfen wir hierauf die Worte des unbekannten römischen Schriftstellers (auctor ad Herenn. 4, 6), die wir schon einige Male benutzt haben, beziehn: „Chares lernte von Lysippos Statuen machen nicht so, dass dieser ihm einen Kopf Myron's, Arme des Praxiteles, eine Brust des Polyklet zeigte, sondern indem er dies Alles von seinem Lehrer in seiner Gegenwart bilden sah; die Werke der Anderen konnte er auch für sich betrachten." So hoch wir aber auch die technische Meisterschaft des Chares anschlagen mögen, die Tendenz seiner Kunst, das Streben nach der Massenwirkung, nach Effect durch Beherrschung der Materie in ungeheuren Dimensionen werden wir eine Verirrung nennen müssen, die zum blossen Virtuosenthum führen musste. Das Virtuosenthum aber ist der Kunst verderblich, weil es die Entfaltung der Mittel zum Zwecke und dadurch die Kunst rein äusserlich macht. Eine ganz besondere Bedeutung in der Kunstgeschichte hat Chares, abgesehn von dem Werth oder Unwerth seiner eigenen Leistungen dadurch, dass er die lysippische Kunst nach Rhodos verpflanzte, wo dieselbe in der folgenden Periode, während die Kunst an ihren alten Pflegestätten darniederlag und erloschen schien, einen neuen Aufschwung nahm, dem wir den Laokoon und die Gruppe des sogenannten farnesischen Stieres verdanken.

Ausser den hier näher besprochenen Künstlern sind uns nur noch einige wenige bekannt, welche mit der Schule des Lysippos in näherem oder entfernterem Zusammenhange stehn, ohne von derjenigen Bedeutung zu sein, dass wir uns veranlasst finden könnten, ihre Namen und das Wenige, das wir von ihnen wissen, hier anzuführen [140]). Wir scheiden also von der sikyonisch-argivischen Kunst und zwar für immer, denn mit der Schule des Lysippos hat die Kunst in Sikyon und Argos, ja in der ganzen Peloponnes das Ende ihrer Blüthe erreicht, und was nach dieser Zeit dort etwa noch producirt wurde, ist so wenig bedeutend, dass wir davon nicht einmal eine flüchtige Kunde besitzen.

Bevor wir uns jedoch zur Betrachtung der Nachblüthe der Kunst in der folgenden Periode wenden, haben wir von denjenigen Künstlern und Kunstwerken Notiz zu nehmen, welche in unserer Periode das übrige Griechenland ausser Athen und Sikyon-Argos aufzuweisen hat.

DRITTE ABTHEILUNG.

KÜNSTLER UND KUNSTWERKE IM ÜBRIGEN GRIECHENLAND.

ZEHNTES CAPITEL.

Die Künstler von Theben; Damophon von Messene; Boëthos von Chalkedon.

Wir haben schon in der Einleitung zu diesem Buche (S. 5) darauf hingewiesen, dass, wo in unserer Epoche ein Staat sich zu politischer Blüthe erhob, auch ein Aufschwung seiner Kunst wahrnehmbar sei. Eine solche, wenn auch vorübergehende politische Blüthe hatte namentlich Theben durch den grossen Epameinondas und, in Thebens Bundesgenossenschaft, Arkadien und Messene. Von den arkadischen Künstlern dieser Zeit mussten wir schon im vorigen Buche handeln, weil sie, zum Theil wenigstens, mit der Schule Polyklet's in Verbindung stehn, und somit die arkadische Kunst von der älteren sikyonisch-argivischen ihren Ausgang nahm. Die Künstler Thebens dagegen treten uns selbständig entgegen, mag sich auch in ihren Werken eine Hinneigung zu der Tendenz der peloponnesischen mehr als der attischen Kunst offenbaren, und der grosse Meister, welcher um dieselbe Zeit die Kunst Messenes im höchsten Grade ehrenvoll vertritt, Damophon, ist eine so durchaus eigenthümliche Erscheinung, steht namentlich in einem so entschiedenen Gegensatze zu der peloponnesischen Kunst, dass er es uns zur Pflicht macht, ihn zunächst in seiner Sonderstellung zu besprechen. Und da Damophon und die Künstlers Thebens chronologisch in unsere Periode fallen, können sie nur hier ihren Platz finden, und Nichts berechtigt uns sie zu der vorigen Periode der Kunstentwickelung zu zählen [141]).

Um mit den thebanischen Künstlern zu beginnen, müssen wir zunächst einer Inschrift Erwähnung thun, welche eine Reihe von wenigstens funfzehn Namen und darunter mehre enthält, die uns als diejenigen von Künstlern auch sonsther bekannt sind. Ohne diese Namen hier aufzuzählen müssen wir doch erwähnen, dass, wie Brunn bemerkt, dieselben wahrscheinlich alle Künstlern angehören, die entweder als Collegium oder zu einem gemeinsamen unfangreichen Werke verbunden erscheinen, und so beweisen sie uns wenigstens das Eine, dass die Bildnerkunst in Theben in dieser Zeit, die allein auch berühmte Maler in dieser Stadt hervorgebracht hat, eine nicht unbedeutende Ausdehnung und einen regen Betrieb fand, eine Thatsache, die uns auch durch andere, sonsther bekannte Künstlernamen bezeugt wird.

Die bekanntesten Namen aus diesem Verzeichniss und thebanischer Künstler überhaupt sind diejenigen des Hypatodoros und Aristogeiton, die mehrfach zusammmen arbeiteten, ohne dass wir feststellen können, in welchem Verhältniss sie zu einander standen, ob als Brüder oder als Lehrer und Schüler oder als gleichstehende Genossen, nur scheint Hypatodoros der bedeutendere von beiden Künstlern gewesen zu sein, da Plinius ihn allein nennt und da wir von ihm gleichwie von Kritios, der mit Nesiotes und von Kephisodotos, der mit Timarchos zusammen arbeitete, auch ohne seinen Genossen gefertigte Arbeiten kennen, oder richtiger wenigstens eine solche Arbeit, das eherne Bild der Athene in Aliphera in Arkadien, welches von zweien Zeugen wegen seiner Grösse und wegen seiner Schönheit gepriesen, ja von dem einen derselben sogar zu den grossartigsten und kunstvollsten Werken gerechnet wird. Interessanter aber als diese uns nicht näher bekannte Statue ist uns ein gemeinsames Werk der beiden Thebaner, eine ausgedehnte Erzgruppe, welche von den Argivern in Delphi geweiht wurde. Dieselbe stellte die Sieben gegen Theben dar, die bekannten Heerführer jenes sagenhaften Zuges, dessen Zweck es war, den aus Theben vertriebenen Polyneikes, Oidipus' älteren Sohn, als den rechtmässigen Herrscher auf den Thron seiner Väter zu setzen. Pausanias beschreibt uns die Gruppe folgendermassen: „In der Nähe des troischen Rosses (von Antiphanes, siehe Band 1, S. 322) stehn andere von den Argivern geweihte Geschenke: die Führer derer, welche mit Polyneikes gegen Theben zogen, Adrastos und Tydeus, Kapaneus und Eteoklos, Polyneikes und Hippomedon. Nahe dabei ist auch das Gespann des Amphiaraos, auf welchen Baton steht, der Lenker der Rosse und dem Amphiaraos auch durch Verwandtschaft verbunden, der Letzte aber unter ihnen ist Alitherses. Es sind Werke des Hypatodoros und Aristogeiton, und diese machten sie im Auftrage der Argiver wegen des Sieges, den sie bei Oinoë mit den Hilfstruppen der Athener über die Lakedämonier erfochten.“ Die hier erwähnte Begebenheit, um dies beiläufig zu bemerken, wird in den sogenannten korinthischen Krieg zwischen Ol. 96, 3 u. 98, 2 (393—387) fallen[142]), die Aufstellung des Weihgeschenkes aber dürfen wir später ansetzen, und auf dieselbe das Datum Ol. 102 (372) beziehn, welches Plinius für Hypatodoros angiebt. Die Art der Aufstellung dieser Gruppe ist nicht durchaus klar, und eben so wenig kann ich es für sicher halten, dass eine zweite, entsprechende Gruppe der sogenannten Epigonen, d. h. der Söhne der Sieben gegen Theben, welche den Zug ihrer Väter mit grösserem Glück und vollem Erfolge wiederholten, von denselben Künstlern war. Aber wahrscheinlich bleibt es immer, dass auch

diese Gruppe, deren einzelne Personen Pausanias als: Sthenelos und Alkmäon, Promachos, Thersandros, Ägialeus, Diomedes und Euryalos angiebt, von den thebanischen Meistern herrührt wie ihre Aufstellung denn auch von Pausanias auf dieselbe Veranlassung zurückgeführt wird und wie sie mit der ersteren innerlich zusammenhangt, ja eigentlich deren nothwendige Ergänzung bildet. Denn der erste Zug gegen Theben schlug fehl und alle Führer erlagen dem Geschick, mit dem zweiten Zug aber führten die Söhne das Werk der Väter zum Ziele.

Obgleich wir nun nicht im Stande sind über die Aufstellung dieser Gruppen abzusprechen, so leuchtet deren Verwandtschaft mit mehren Werken der argivischen Schule, die an demselben Orte standen, mit den im dritten Buche (S. 325) besprochenen Gruppen der arkadischen Heroen oder des Lysandros mit seinen Genossen, sofort ein. Dem heroischen Gegenstande nach könnte man dieselben freilich auch mit der Gruppe der troïschen Helden von Onatas (Band 1, S. 109) oder mit derjenigen von Lykios vergleichen, welche Achilleus' und Memnon's Zweikampf darstellte (das. S. 289), allein von diesen Werken unterscheiden sich die hier in Rede stehenden doch wesentlich dadurch, dass jene eine bestimmte, episch berühmte Handlung dramatisch darstellten, während in diesen die Personen ohne bestimmte, wenigstens ohne eine für uns erkennbare Handlung nach Art der Ehrenbildsäulen ruhig stehend nebeneinander geordnet waren. Müssen wir den Gruppen der thebanischen Künstler deshalb in ihrer Gesammtheit das dramatische Interesse absprechen, so werden wir ihre Vorzüge nur in der Darstellung der einzelnen Personen zu suchen haben. Aber auch hier müssen wir bei der Oberflächlichkeit der Überlieferung sehr vorsichtig sein und dürfen z. B. die Frage, ob die einzelnen Heldengestalten ausser durch die wohl vorauszusetzende Schönheit der Bildung auch durch den Charakterismus der Persönlichkeiten, wie ihn die Sage und Poesie scharf ausgeprägt hat, ausgezeichnet waren, nicht bejahen, aber eben so wenig verneinen [143]). Denn dass auf uns keine durchgebildeten Typen dieser Helden wie des Herakles, Achilleus, Odysseus und einiger Anderen gekommen sind, beweist Nichts, da für die spätere Kunst im Ganzen wenig Veranlassung vorlag, eben diese Gestalten wieder darzustellen. Und so werden wir uns an der Thatsache, dass Künstler aus Theben im Auftrage eines fremden Staates Werke von diesem Umfange schufen, und an der bemerkten Verwandtschaft mit Arbeiten argivischer Künstler genügen lassen müssen.

Ungleich bestimmter charakterisirt sich uns der schon oben genannte messenische Künstler D a m o p h o n [144]), den, bedeutend wie er dasteht, wir einzig und allein aus Pausanias kennen, womit für den Kundigen schon gesagt ist, dass wir von ihm nicht viel mehr als die Namen seiner Werke wissen, während uns die massgebenden Urteile alter Kenner über den Charakter seiner Kunst gänzlich fehlen. Glücklicher Weise sind die Werke dieses Meisters so bezeichnend für seine Richtung, dass wir über die von ihm verfolgte Tendenz nicht zweifeln können: Damophon ist nur G ö t t e r b i l d n e r, so ganz und so ausschliesslich wie kein Künstler Griechenlands; das macht ihn uns, namentlich als peloponnesischen Künstler, zu einer Erscheinung von hervorragendem Interesse. Trotz diesem Interesse glaube ich nicht, die trockene Liste der Werke des Damophon, welche zu Ägion in Achaia, zu Messene und Megalopolis aufgestellt waren, aus Pausanias' Berichten hier ausziehn zu dürfen, und beschränke mich darauf, meinen Lesern diejenigen Angaben mitzutheilen, welche für

die Art und Kunst des Damophon bezeichnend sind, nebst den Schlüssen, die wir aus der Eigenthümlichkeit seiner Werke auf seinen Kunstcharakter zu machen berechtigt sind.

Über die Zeit unseres Künstlers lässt sich zunächst feststellen, dass der Schwerpunkt seiner Thätigkeit um Ol. 102 und die folgenden (372 ff. v. Chr.) fällt, obgleich er auch früher schon thätig gewesen zu sein scheint; Damophon ist also im Wesentlichen durchaus Zeitgenoss von Skopas, Praxiteles und Lysippos, wenngleich etwas älter als der Letztgenannte. Daraus ergiebt sich, dass er unserer Periode angehört, in der seine eigenthümlich strenge und religiöse Richtung von doppeltem Interesse ist. Anlangend seine Technik muss hervorgehoben werden, dass wir nicht ein einziges Erzwerk von ihm kennen; mit überwiegender Vorliebe arbeitet er in Marmor, durchaus wie die beiden attischen Meister. Neben seinen Marmorstatuen aber finden wir eine Reihe zum Theil kolossaler sogenannter Akrolithe, d. h. Statuen, an denen die nackten Theile von Marmor, die bekleideten von anderen Materialien, bei Damophon von Holz waren. Die Akrolithe traten augenscheinlich an die Stelle der Goldelfenbeinstatuen der phidiassischen Epoche, zu deren Herstellung in dieser Zeit mit ganz einzelnen Ausnahmen (siehe oben S. 50) die Mittel fehlten. Der Marmor sollte das Elfenbein ersetzen und das bemalte oder vergoldete Holz trat an die Stelle des wirklichen getriebenen und ciselirten Goldes. Obgleich also diese Technik von der des Phidias mannigfach verschieden ist, hat sie mit derselben doch auch wieder ihr Verwandtes; namentlich musste der künstlerische Eindruck der durch sie geschaffenen Werke demjenigen der Chryselephantinstatuen sehr ähnlich sein, und es setzt die Herstellung der Akrolithe eine geistige Richtung voraus, welche mit derjenigen der Goldelfenbeinbildner im Grunde übereinstimmt, eine Richtung auf das prächtig Erhabene, religös Würdevolle. Demnach darf es uns nicht wundern, Damophon auch in der wirklichen Goldelfenbeintechnik mit Glück thätig zu finden; ein selbständiges Werk von seiner Hand von Gold und Elfenbein kennen wir allerdings nicht, aber er war es, der den olympischen Zeus des Phidias, dessen Elfenbein aus den Fugen gegangen war, zur vollsten Zufriedenheit der Eleer und so restaurirte, dass das Wunderwerk fortan gesichert dastand.

Finden wir Damophon von Seiten der Technik und des in der Wahl der Technik sich aussprechenden Geistes mehr als andere seiner Zeitgenossen dem Streben der vergangenen Epoche zugeneigt, so offenbart sich in seinen Gegenständen überwiegend ein Anschluss an die Tendenzen seiner eigenen Zeit. Allerdings stimmt ein Bild der Göttermutter von seiner Hand mit einer Schöpfung des Phidias im Gegenstande überein, allerdings kann man bei den mehrfachen Statuen des Asklepios, welche Damophon arbeitete, an gleiche Darstellungen von den Schülern und Genossen des Phidias erinnern, obwohl dieser Gott auch von den jüngeren Meistern gebildet wurde; aber mehrfach wiederholte Statuen der Demeter und Kora, der Musen, der Hygieia, der Jagdgöttin Artemis und mehrer Städtegöttinnen (von Theben und Messene) gehören doch vollkommen dem Kreise der Gegenstände an, welche in der Zeit des Skopas und Praxiteles entweder überhaupt zuerst oder doch mit Vorliebe und in mustergiltiger Weise gebildet wurden, und einen Apollon sowie eine bekleidete Aphrodite kann man mit geringem Zweifel ebenfalls hinzurechnen, während die Geburtsgöttin Eileithyia sowie

die Söhne des Asklepios, Podaleirios und Machaon, überhaupt von Damophon zuerst dargestellt worden zu sein scheinen.

Aus dem Allen muss uns Damophon als ein durchaus bedeutender Künstler erscheinen, der, ernstgestimmt wie Wenige, als Idealbildner im höchsten und eigentlichen Sinne dasteht, an die unerreichten Muster der hohen Idealbildnerei sein eigenes Schaffen anschliesst, aber dennoch nicht in unfruchtbarer Reaction gegen den Geist seiner eigenen Epoche sich auflehnt, sondern das Schöne und Gute, das diese aus ihrem Schoosse geboren, mit frischem Muthe sich aneignet, und dasselbe mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln in ernster und gediegener Weise zu gestalten strebt.

Gegenüber dieser wirklich grossartigen und eigenthümlichen Erscheinung stellen sich die übrigen Künstler dieser Epoche als vergleichsweise unbedeutend dar, und kaum einer derselben veranlasst uns, sei es durch die Zahl seiner Werke, sei es durch hervortretende Eigenthümlichkeit seiner Richtung, ihn aus dem bei Brunn[115]) gegebenen Verzeichniss zu gesonderter Betrachtung hervorzuheben. Allenfalls verdient eine eigene Erwähnung Aristodemos, der nach Plinius Ringer, Zweigespanne mit dem Lenker, Philosophen, alte Frauen, das Porträt des Königs Seleukos und einen geschätzten Doryphoros machte, und von dem ein anderer Schriftsteller eine Statue des Äsop anführt; denn die Philosophen und alten Frauen mochten ihm, wie Brunn bemerkt, zu scharfer Charakterbildung Veranlassung bieten; für Äsop ist dasselbe geradezu gefordert, und es ist, wie schon erwähnt wurde, möglich, dass die erhaltenen Bildnisse des Fabeldichters auf Aristodemos anstatt auf Lysippos zurückgehn. Neben diesem Künstler würde ich Thrason besonders hervorheben, wenn ich mit Brunn der Meinung wäre, die früher besprochene archaistische Statue der Penelope (Band 1, S. 154), gehe möglicherweise auf eine Gruppe dieses Künstlers zurück, in der er Penelope und die Amme Eurykleia darstellte. Allein dies kommt mir wenig wahrscheinlich vor, theils wegen des Archaismus der Formen, die man doch aus dem Streben, die Sittenstrenge der Penelope zur Anschauung zu bringen, kaum erklären darf, theils auch deshalb, weil ich nicht glauben kann, die uns erhaltenen Statuen der Penelope haben zu einer Gruppe gehört.

Und so bleibt mir nur ein Künstler zu besprechen übrig, der allerdings von eigenthümlicher Richtung und uns auch deshalb interessant ist, weil ein in mehren Wiederholungen erhaltenes gar anmuthiges Bildwerk mit Sicherheit seiner Erfindung zugeschrieben werden kann. Ich rede von Boëthos von Chalkedon[116]), der besonders als Toreut grossen Ruhm erwarb. Dass derselbe in diese Periode und nicht in die folgende gehöre, ist allerdings nicht streng zu beweisen[117]), denn der einzige directe Anhalt zu seiner Datirung besteht darin, dass der Besitzer einer Hydria von Boëthos' Hand, die Verres raubte, dem Cicero erzählte, diese Hydria sei ein „ihm von den Vätern und Vorvätern vererbtes Stück" gewesen. Wie lange dasselbe in dieser Familie war, können wir hiernach nicht errathen, und nur das ist gewiss, dass Boëthos einer zu Ciceros Zeit lange vergangenen Epoche angehört. Wollen wir diese Epoche näher bestimmen, so bleiben uns besonders Gründe innerer Wahrscheinlichkeit. Nach diesen aber wird Boëthos, dessen Werke, wie wir gleich sehn werden, dem Genre, und zwar dem anmuthigen angehören, gewiss besser in diejenige Zeit gesetzt, in welcher die plastische Genrebildnerei überhaupt ihre bedeutendsten Werke schuf, als in eine Periode, in der seine Werke von allen sonsther bekannten im innersten Grunde

verschieden sind. Dies dennoch zu thun und dann weiter diese vollkommen unsichere Thatsache zur Charakterisirung der Zeit mit zu benutzen [148]), erscheint mir als ein gänzlich unmotivirtes Wagniss der Kunstgeschichtschreibung.

Die drei statuarischen Werke des Boëthos, von denen wir Kunde besitzen, sind Knabenfiguren. Eine derselben gehört allerdings dem Idealgebiet der Gegenstände an und stellte den Asklepios als Kind dar, die beiden anderen dagegen sind reine Genrebilder. Mit grosser Bestimmtheit können wir dies von dem einen behaupten, dessen Nachbildungen wir besitzen, und welches uns Plinius als einen Knaben beschreibt, der mit den Armen eine Gans würgt. Wir theilen von dieser trefflich erfundenen und ausgeführten Gruppe in der nebenstehenden Abbildung (Fig. 77.) eine Copie (aus dem Louvre) mit, an der die modernen Theile vollkommen sicher nach anderen Exemplaren ergänzt sind. Leider steht unsere Umrisszeichnung hinter dem Original unendlich weit zurück, und giebt besonders von dem überaus lebendigen Ausdruck kaum eine Vorstellung, aber sie wird immerhin genügen, um unsern Lesern die Composition zu vergegenwärtigen und sie die Meisterlichkeit der Formen und den wahrhaft kostbaren Humor der Erfindung fühlen zu lassen. Es ist ein Bild des reinsten Kindesübermuths; der derbe Junge hat den vor ihm fliehenden Vogel, der doch fast eben so gross ist, wie sein Verfolger, im Laufe eingeholt und hält ihn fest, wie er ihn auf's Gerathewohl zugreifend gepackt hat. Und das ist keine Kleinigkeit, laut schreiend ringt der Vogel, sich aus den umstricken-Armen zu befreien, und das Kind muss sich den Anstrengungen des Gefangenen mit der ganzen Wucht seines lieblichen Körpers entgegenstemmen. Dabei ist ihm die Sache grade so ernst und wichtig, wie Herakles die Erwürgung des nemeïschen Löwen, das ganze Gesicht strahlt vor Eifer und ein Hauch von Siegesfreude ist darüber ausgegossen. Die Stellung konnte nicht besser ersonnen werden, und die Formen des Kinderkörpers dürfen sich dem Vollendetsten, was in dieser Art die alte und die moderne Kunst geschaffen hat, getrost an die Seite stellen. Dabei ist das Ganze so rund und nett, so in sich geschlossen und so vollständig aus sich selbst klar, ist der Künstler mit so vielem Geist und so liebenswürdigem Gemüth auf die Kinderwelt in ihrer naiven Frische und Ausgelassenheit eingegangen, dass sein Werk trotz der anscheinenden Geringfügigkeit des Gegenstandes doch nicht allein unsere Blicke zu fesseln, sondern auch unser Herz mit eigenthümlicher Rührung zu bewegen weiss. Wie Vieles aber, frage ich, hat die moderne Genrebildnerei diesem kleinen Meisterstück an die Seite zu setzen?


Fig. 77. Knabe mit der Gans, nach Boëthos.

Hier glaube ich nun nicht verschweigen zu dürfen, dass mir ein anderes noch ungleich berühmteres erhaltenes Kunstwerk, den Dornauszieher des capitolinischen Museums, auf das dritte uns bekannte Werk des Boëthos zurückführbar scheint [149]). Von diesem dritten Werke giebt uns Pausanias an, es sei ein sitzender nackter Knabe

von vergoldetem Erz, der vor der Statue der Aphrodite von Kleon im Tempel der Here in Olympia aufgestellt war. Es scheint mir aus dieser Angabe zunächst klar, dass dieser Knabe keine mythologische Person war und zu der hinter ihm stehenden Aphrodite keinerlei Bezug hatte, denn eine mythologische Person — und es könnte füglich doch nur Eros sein — würde grade Pausanias, dem es um die Namen ganz besonders zu thun ist, einfach mit seinem Namen genannt haben. Der Knabe also war ein Genrebild. Die Situation freilich, in der er sich befand, giebt Pausanias nicht an, aber ich appellire an alle Kenner des Periegeten mit der Frage, ob nicht Pausanias glauben durfte, einem Bildwerke, das so gar keine mythologische Bedeutung hatte, durchaus genug gethan zu haben, wenn er dasselbe als nackten sitzenden Knaben bezeichnete? Ein nackter sitzender Knabe aber ist der Dornauszieher, das stimmt mit Pausanias' Angabe; aber viel mehr als dieser äusserliche Anhalt, ohne den ich freilich meine ganze Vermuthung nicht wagen dürfte, bestimmt mich der Geist des vortrefflichen Werkes, dasselbe auf Boëthos zurückzuführen. Mit grossem Rechte sagt Welcker bei der Besprechung der Statue eines knöchelspielenden Mädchens[150]): „Werke von der liebenswürdigen Art wie dies Kind, der Dornauszieher und das Kind mit der Gans, athmen schon seit der blühendsten Zeit der griechischen Kunst den Geist der Idylle," und mit eben so grossem Recht preist er am Dornauszieher[151]): „hohe Wahrheit in der Bewegung, im Charakter des Alters, in den Formen, eine Einfachheit und Reinheit, welche der besten Kunstzeit werth ist." Aber grade dieser Geist der Idylle, diese Wahrheit der Darstellung, dieses liebenswürdige Eingehn in die Kinderwelt, endlich dies Vermögen, eine an sich unbedeutende Situation interessant zu machen, tritt uns ausser aus dem verbürgten Werke des Boëthos noch ganz besonders aus dem Dornauszieher entgegen, mehr als vielleicht aus irgend einem dritten oder vierten derartigen Werke. Und diese eigenthümliche Richtung der Kunst, die sich schon in der Wahl der Gegenstände ausspricht, findet sich nicht etwa so häufig unter den namhaften Künstlern Griechenlands, auch nicht unter den namhaften Genrebildnern wieder, so dass wir keineswegs berechtigt sind, bei dem Dornauszieher an einen beliebigen der uns bekannten Meister zu denken. Ich gebe meine Vermuthung nicht für gewiss, aber ich hoffe dass man ihr einige Wahrscheinlichkeit zugestehn wird.

ELFTES CAPITEL.

Erhaltene Kunstwerke, welche man dieser Epoche zugeschrieben hat.

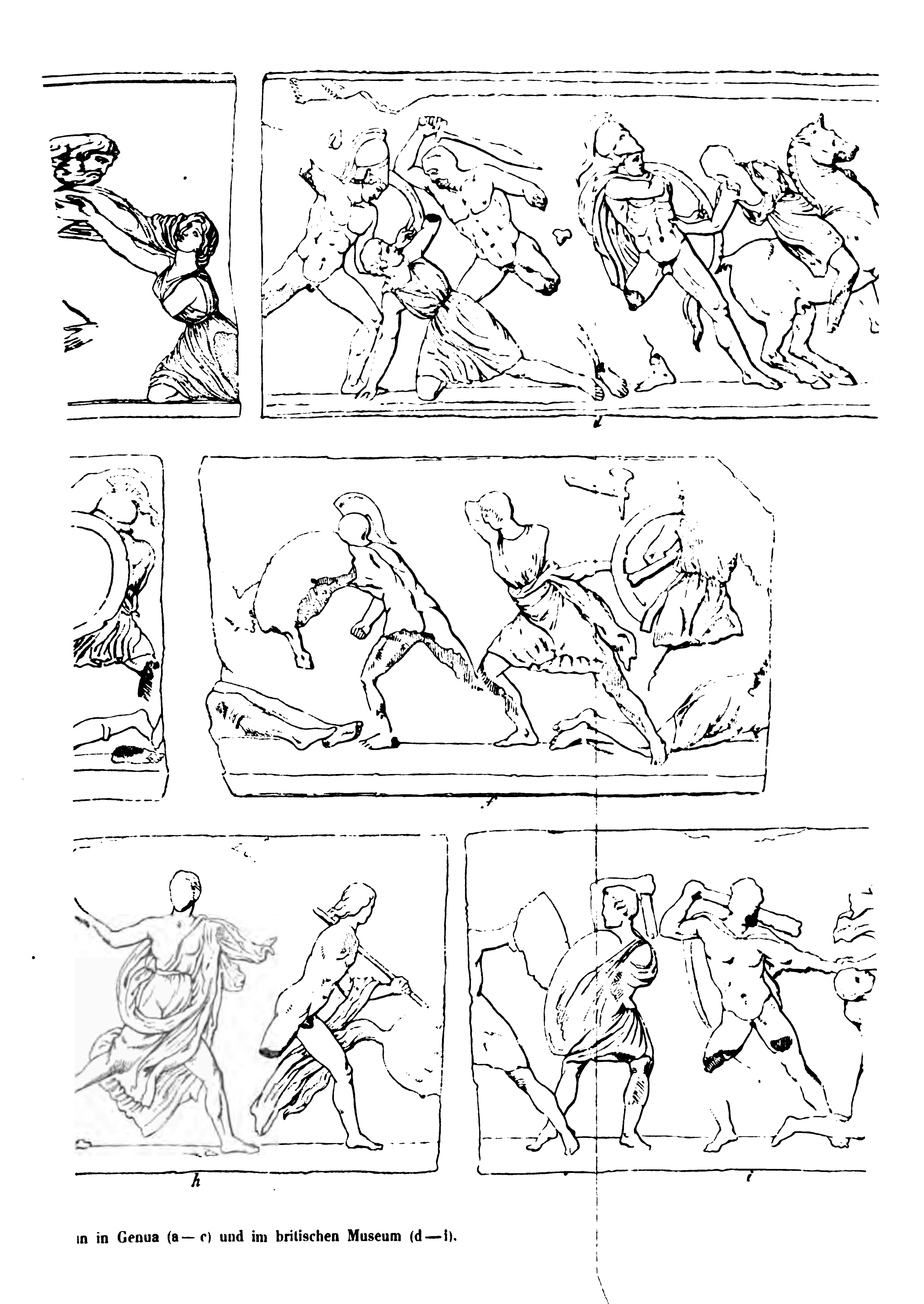
Bei der Besprechung der attischen Kunst dieses Zeitraums musste ich es hervorheben, dass wir aus demselben fast gar keine datirten und sicher datirbaren Monumente besitzen; blicken wir jetzt auf das übrige Griechenland ausser Attika, so sind wir noch schlimmer daran. Für Attika konnten wir doch in dem Reliefe vom Denkmal des Lysikrates ein Kunstwerk anführen, welches als Original bestimmt in unsere Periode gehört, aus dem ganzen übrigen Griechenland fehlt nicht allein ein solches, sondern diejenigen Monumente, welche man dieser Periode zugeschrieben hat, unterliegen in kunstgeschichtlicher Beziehung den lebhaftesten Zweifeln. Demgemäss konnte ich die Überschrift dieses Capitels nicht anders fassen, als ich sie gefasst habe, ich hätte denn mir die Freiheit nehmen müssen, die hier zu besprechenden Kunstwerke, nämlich den Fries von Budrun und die Sculpturen vom sogenannten Harpagosgrabe oder Nereïdenmonumente von Xanthos, weil ich glaube dass jener gar nicht, und dass diese nur zum Theil in diese Zeit gehören, mit Stillschweigen zu übergehen, wozu ich mich durchaus nicht für berechtigt halte, da Männer von ungleich grösserer Auctorität als die meinige über diese Werke anders urteilen als ich. Es bleibt mir also Nichts übrig, als meine Leser, soweit dies thunlich, mit den Thatsachen bekannt zu machen und selbst urteilen zu lassen, im Übrigen aber meine Ansicht so gut zu begründen, wie es eben gehn mag.

Beginnen wir mit den Reliefen von Budrun[152]), von denen die beiliegende Tafel (Fig. 78.) einige charakteristische Proben enthält. Dass Budrun auf der Stätte des alten Halikarnassos steht, ist eine Thatsache. Im Jahre 1522 wurden die in Frage stehenden Reliefe in einem Ruinenhaufen entdeckt, mit dessen Werkstücken sie von den Johanniterrittern von Rhodos zum Bau der Citadelle Sanct Peter verwendet wurden; 1846 schenkte sie der Sultan an den britischen Gesandten in Constantinopel Sir Stratford Canning, und dieser an das britische Museum, wo sie im sogenannten Phigalischen Saale aufbewahrt werden. Der von Sir Stratford Canning geschenkten Reliefplatten sind dreizehn, zu ihnen kommt eine vierzehnte kleinere Platte, die, gleichfalls in Budrun gefunden, dem Commodore Pratt verdankt wird, und endlich rechnet man zu demselben Friese noch drei Plattenfragmente in Genua (auf unserer Tafel a. b. c.) von gleichen Massen und von einem Stil, der mit dem einiger Stücke der budruner Reliefe etwa übereinstimmt. Betrachten wir alles Angeführte als wirklich zusammengehörig, wofür namentlich die gleiche Höhe der Platten und die wesentlich gleiche Erhebung des Hochreliefs der Figuren (ca. 0,7 Meter) geltend gemacht werden kann, so besitzen wir siebzehn Stücke von verschiedener Länge, deren Folge jedoch nur sehr theilweise festgestellt werden kann.

Als den Gegenstand werden unsere Leser auf den ersten Blick Amazonenkämpfe



Fig. 78. Proben der Reliefe von Budrun in Genua (



n in Genua (a — c) und im britischen Museum (d — i).

ıf einer Platte (f) erschei-
für Herakles gilt, durch
·onen am Thermodon be-
ls mit dem Löwenfell be-
he Person zweifelhaft und
ıd Theseus' Heldenthat zu
ill, was für attischen Ur-

ıe ich mich überheben zu
ınd die einzelnen Kämpfer-
Ich wende mich vielmehr
fen, in diesen Reliefen den
, wie wir wissen, Skopas,

ıen Fundort der Reliefe gel-
ınne als die Stätte, wo das
Nichts bewiesen; denn Hali-
ın Tempeln und anderen Ge-
ıonnten wie zum Mausoleum.
ın dem Trümmerhaufen, aus
ət werden, dass dessen Iden-
allen Zweifel feststeht, viel-
iter macht man für die Zuge-
ltend[151]), in der er bezeugen
ıalten. Kampfscenen aber sind
ht wahr, dass Lukian Kampf-
·den, weiter Nichts, und wenn
:llungen gehörten, so müssen
: werden. Nach dem Gesagten
ı; und was uns diese lehren,
ıehn.
lie einzelnen Platten von sehr
ler Gruppen oder die Formge-
·gar, gewissermassen triumphi-
zwei verschiedene Hände" —
:r Reliefe unterscheiden könne.
crein, dass verschiedene Künst-
eitwillig theilt man Skopas die
Leochares und so fort, ...
ngt recht schön und
chts Anderem als i...
ers aber stellt sich
nehr als das, in geis...
chön erkennen (Fig. 7...
·n sehr unbedeutend, ...

erkennen, und wir brauchen nur hinzuzufügen, dass die auf einer Platte (f) erscheinende ziemlich verstossene Figur mit Löwenfell und Keule für Herakles gilt, durch welchen speciell der Feldzug der Griechen gegen die Amazonen am Thermodon bezeichnet werden würde, wenn wir nicht durch den ebenfalls mit dem Löwenfell bekleideten Theseus des phigalischen Frieses über die fragliche Person zweifelhaft und berechtigt würden, an den Amazonenzug nach Attika und Theseus' Heldenthat zu denken. Ich hebe dies hervor, weil ich Alles anführen will, was für attischen Ursprung der Reliefe spricht.

Einer Detailbeschreibung der einzelnen Scenen glaube ich mich überheben zu dürfen, da der Gegenstand meinen Lesern geläufig ist und die einzelnen Kämpfergruppen kaum irgendwo missverstanden werden können. Ich wende mich vielmehr sofort zu der Erörterung der Frage, ob wir glauben dürfen, in diesen Reliefen den Fries vom Mausoleum zu besitzen, dessen vier Seiten, wie wir wissen, Skopas, Leochares, Bryaxis und Timotheos arbeiteten.

Für die Bejahung dieser Frage hat man zunächst den Fundort der Reliefe geltend gemacht. Verstehn wir aber diesen im weiteren Sinne als die Stätte, wo das alte Halikarnassos stand, so wird dadurch so gut wie Nichts bewiesen; denn Halikarnassos, der Königssitz Kariens, musste eine Fülle von Tempeln und anderen Gebäuden haben, zu denen die Friese so gut gehören konnten wie zum Mausoleum. Versteht man aber den Fundort im engeren Sinne von dem Trümmerhaufen, aus welchem die Reliefe gezogen wurden, so muss entgegnet werden, dass dessen Identität mit den Ruinen des Mausoleums keineswegs über allen Zweifel feststeht, vielmehr nur vermuthungsweise angenommen wird[153]). Weiter macht man für die Zugehörigkeit der budruner Reliefe eine Stelle Lukian's geltend[154]), in der er bezeugen soll, die Reliefe am Mausoleum haben Kampfscenen enthalten. Kampfscenen aber sind noch nicht Amazonenkämpfe, und obendrein ist es nicht wahr, dass Lukian Kampfscenen bezeugt; er nennt Bilder von Männern und Pferden, weiter Nichts, und wenn es auch wahrscheinlich ist, dass diese zu Kampfdarstellungen gehörten, so müssen wir uns doch dagegen verwahren, dass solche bezeugt werden. Nach dem Gesagten müssen wir uns wesentlich an die Reliefe selbst halten; und was uns diese lehren, mögen meine Leser auf der beiliegenden Tafel selbst sehn.

Kein Mensch hat bisher in Abrede gestellt, dass die einzelnen Platten von sehr ungleichem Werthe sind, mag man die Composition der Gruppen oder die Formgebung der Figuren in's Auge fassen; ja man hat es sogar, gewissermassen triumphirend, hervorgehoben, wie leicht man „wenigstens zwei verschiedene Hände" — warum nicht lieber gleich vier? — in der Arbeit der Reliefe unterscheiden könne. Denn es stimmt ja, meint man, auf's beste damit überein, dass verschiedene Künstler die vier Seiten des Frieses gearbeitet haben. Bereitwillig theilt man Skopas die besten Platten zu, die nächstbesten mögen etwa von Leochares und so fort, die geringeren von Bryaxis und Timotheos sein. Das klingt recht schön und plausibel, wenn nur der Unterschied der Platten wirklich in nichts Anderem als in grösserer oder geringerer Vorzüglichkeit bestünde. Ganz anders aber stellt sich die Sache, wenn wir einzelne Platten allerdings als tadellos, ja mehr als das, in geistigem Gehalt, in Composition und Formgebung als vollkommen schön erkennen (Fig. 78 a—c, d, e), während andere nicht nur relativ geringer, sondern sehr unbedeutend, und noch

andere geradezu hässlich sind. Oder, frage ich, welches andere Prädicat als das der Unbedeutendheit werden wir einem Reliefe wie dem auf unserer Tafel unter f. abgebildeten ertheilen? Ist das nicht eine Composition von der grössten Dürftigkeit, von der grössten Oberflächlichkeit der Motive? Und wie anders als gradezu hässlich können wir Figuren nennen, wie den gründlichst verzeichneten nackten Krieger in der Mitte der Platte g. auf unserer Tafel? Sollen wir uns etwa zwingen, die Composition der Platte h, die geistlose Wiederholung derselben Bewegung unmittelbar hinter einander schön oder auch nur erträglich zu finden? oder sollen wir es bewundern, dass diese selbe Bewegung in bald rechts bald links gewandten Figuren uns überall aus dem Friese entgegenstarrt? Was ich hier tadelnd hervorgehoben habe, ist lange nicht Alles was zu tadeln ist, je mehr man in's Einzelne geht, auf desto mehr Geistlosigkeiten in den Motiven, Dürftigkeiten in der Composition, Unschönheiten in den Formen stösst man in einer Reihe von Platten, die mit den anderen bewunderungswürdig geistreich gedachten, mannigfaltig componirten, schön gestalteten Reliefgruppen ein gleichzeitiges, ursprüngliches Ganze gebildet haben sollen. Ich will es meinen Lesern überlassen, das oben begonnene Sündenregister selbst zu vervollständigen, wenn sie daran Freude finden, und nur das Eine bemerken, dass die Zeichnung die crassen Differenzen des Stils lange nicht in der gehörigen Schärfe hervortreten lässt, auch kaum im vollen Masse hervortreten lassen kann, da gewisse Unschönheiten erst in der plastischen Ausführung recht fühlbar werden.

Sollen wir nun aber, so frage ich im Hinblick auf die besprochenen Thatsachen, glauben, dass einer oder dass zwei der Künstler, die am Mausoleum arbeiteten, die, um den plastischen Schmuck dieses Bauwerks zu verfertigen, aus Attika nach Halikarnassos berufen wurden, die, als die Königin Artemisia, ihre Auftraggeberin, starb, das halbvollendete Werk fortsetzten und vollendeten ohne Rücksicht auf Bezahlung, im alleinigen Hinblick auf ihren künstlerischen Ruhm, sollen wir glauben, dass einer dieser Künstler ein solcher Stümper gewesen sei, wie der Verfertiger der Platten f., g. und h. unserer Tafel? sollen wir ferner glauben, dass ein Skopas und ein Leochares mit einem solchen Stümper zusammen gearbeitet hätten? und dass die Kunstgeschichtschreibung es für ihren Beruf gehalten hätte, den Namen besagten Stümpers neben dem eines Skopas auf die Nachwelt zu bringen? Ich bekenne mich unfähig zu einem solchen Glauben. Und doch ist dieser Annahme in keiner Art auszuweichen, wenn wir die Reliefe von Budrun für den Fries des Mausoleums halten, in keiner Weise, nicht einmal dadurch, dass wir die Ausführung schlechten Steinmetzen oder geringen Arbeitern zuschreiben, wie etwa diejenige des Frieses von Phigalia[155]). Denn der Fries des Mausoleums ist nicht von untergeordneten Arbeitern ausgeführt worden, sondern eigenhändig von den vier Meistern selbst, im Hinblick auf ihren Künstlerruhm. Wahrlich es ist ein schöner Ruhm, Reliefe gemacht zu haben wie die bezeichneten, und das Alterthum muss einen feinen Kennerblick gehabt haben, um das Mausoleum als Weltwunder zu betrachten, wenn es mit solchen Friesen verziert war!

Dem Allen gegenüber wird nun aber von denen, welche die budruner Reliefe für den Fries des Mausoleums halten, die Frage aufgeworfen: wenn sie nicht Theile dieses Frieses sind, was sind sie dann? wenn das Gebäude, zu dem dieser Fries

gehörte, nicht das Mausoleum war, was war es dann anderes[156])? Auf diese Fragen antwortet man am besten: wir wissen es nicht, wissen dies so wenig wie wir manches Andere wissen. Und diese Antwort sollte genügen, man sollte sich daran gewöhnen, in einer Wissenschaft, die auf trümmerhaften Überlieferungen beruht, nicht Alles wissen zu wollen und sich nicht darauf zu stemmen, jedem Monument einen Namen zu geben, als wäre damit an sich Etwas genützt. Wer sich aber bei unserer ersten Antwort nicht beruhigen will, dem wäre aus dem Studium der budrun'schen Reliefe immer noch zu erwiedern: es ist möglich, dass einige Platten derselben, die schönen und köstlichen wie a—e zum Mausoleumsfriese gehört haben, und dass man diese in irgend einer späteren Zeit vom Mausoleum entnahm und zu einem anderen Bauwerke, etwa einem Tempel, vielleicht von grösserem Umfange benutzte und, weil sie nicht ausreichten, zu ergänzen sich genöthigt sah. Es ist aber ferner auch möglich, dass ein abenteuerlicher Zufall die schlechten Platten aus einer barbarischen Kunstzeit mit den echten Reliefen vom Mausoleum, die zufällig von gleichen Massverhältnissen waren, unter einander geworfen hat. Und wem diese Möglichkeiten nicht genügen, der ersinne sich eine dritte und vierte, wozu ja der nöthige tiefgelehrte Scharfsinn nicht fehlen wird; wir wollen mit Vergnügen diese Möglichkeiten zugestehn, wenn man uns dagegen nur erlassen will zu glauben, die gesammten budrun'schen Reliefe, wie wir sie besitzen, haben dem Mausoleum angehört, und einer der vier verbundenen Meister habe solche Dinge gemacht, wie die erwähnten Reliefe[157]).

Die Augsburger Allgemeine Zeitung vom Juli dieses Jahres[158]) berichtet von einer neuen Ausgrabung in Halikarnassos, durch welche die Fundamente des Mausoleums blossgelegt worden sein sollen; zwei Schiffsladungen mit Sculpturen seien nach England abgegangen, welche den Elgin-Marbles an die Seite gesetzt werden, „namentlich werden Friese mit der Darstellung von Amazonen zu Pferd als Kunstwerke ersten Ranges erwähnt." Näheres werden wir allerdings erst abwarten müssen, aber einstweilen wollen wir hoffen, dass uns diese neuen Funde von der Verblendung über die älteren budrun'schen Reliefe befreien werden.

Wenn ich bei den Reliefen von Budrun, welche scheinbar zusammengehören, in der Lage war, die Nothwendigkeit einer Sonderung älterer und jüngerer Theile zu behaupten, so muss ich bei dem zweiten Denkmälercomplex, den man in diese Zeit versetzt, den Sculpturen nämlich, die man als den plastischen Schmuck des sogenannten Nereïdenmonuments von Xanthos zusammengestellt hat, ebenfalls auf eine Sonderung dringen, aber auf eine solche von Theilen, die kein äusseres Moment als zusammengehörig erscheinen lässt, und für deren Zusammenordnung sich schwerlich ein wirklich stichhaltiger Grund wird anführen lassen. Es handelt sich um zum Theil unschätzbar schöne, durchweg aber interessante Sculpturen, welche Sir Charles Fellows auf seiner dritten Reise nach Lykien in Xanthos auf einem nicht sehr ausgedehnten Terrain in der regellosesten Unordnung umherliegend entdeckte, die er dem britischen Museum überantwortete, wo sie den Hauptinhalt des „Lycian Saloon" bilden, und die er als Theile des plastischen Schmuckes eines Gebäudes, welches er Grabmal des Harpagos getauft hat, zu vereinigen strebte. Ein hübsches Modell dieser Restauration ist im britischen Museum aufgestellt[159]), und zeigt auf einem hohen würfelförmigen Unterbau, dessen Ruinen erhalten sind, ein Tempelchen

ionischer Ordnung mit freiem Säulenumgang, zu dessen Herstellung mancherlei mit den Sculpturen zusammen gefundene Architekturstücke und Architekturtheile benutzt wurden. Später machte der englische Architekt Falkener[160]) eine zweite Reconstruction, welche, in manchen Einzelheiten der baulichen Anordnung von der Fellows'schen abweichend, im Grundprincip und in der allgemeinen Ansicht des Gebäudes doch mit derselben durchaus übereinstimmt, namentlich auch, was uns hier besonders interessirt, in der Art, wie die Sculpturen als plastischer Schmuck dieses Gebäudes untergebracht werden. Ich will versuchen, meinen Lesern klar zu machen, um was es sich hiebei handelt. Die Sculpturen bestehn aus zehn höchst bewegten weiblichen Gewandstatuen etwas unter Lebensgrösse nebst sieben Fragmenten ähnlicher und anderen Fragmenten von noch geringerem Massstabe, ferner aus einigen wie im Ansprung liegenden Löwen, sodann aus zwei Giebelgruppen in Hochrelief, und endlich aus vier Friesen von verschiedenen Massverhältnissen in der Höhe, nicht von zwei Friesen, wie man in Müller's Handbuche in dem von Welcker beigefügten §. 128* liest, wo der dritte und vierte Fries wahrscheinlich mit Absicht und Überlegung unerwähnt geblieben sind, weil beide augenscheinlich mit den anderen Sculpturen nicht zusammengehört haben können. Diese Sculpturen sind nun den oben beschriebenen Bauwerk in folgender Weise eingeordnet. Die grösseren weiblichen Statuen stehn zwischen den Säulen, die kleineren Statuen und Gruppenfragmente sind bei Fellows auf den Akroterien aufgestellt, die Giebelgruppen den Gibeln eingefügt; die vier Friese aber sind so untergebracht: der höchste oder breiteste Fries a. zieht sich um den Fuss des Sockels unmittelbar über der etwas ausladenden Basis des Ganzen, der demnächst schmalere Fries b. umgiebt den Sockel oben, unmittelbar unter der Krönung, der dritte, wiederum niedrigere Fries c. dient als Fries über den Säulen des Tempelchens, und der vierte und schmalste d. hat als Fries der Cellamauer seine Unterkunft gefunden.

Welcker hat der Fellows'schen Reconstruction das Prädicat „sinnreich" beigelegt[161]), und ich bin sehr weit davon entfernt, ihr dieses Prädicat streitig machen zu wollen. In noch ungleich höherem Grade aber gebührt der Restauration Falkener's dies Prädicat, ja dies Wort genügt keineswegs um diese, auf die subtilsten Messungen der vorhandenen Reste und Theile begründete, mit der umfassendsten Combinationsgabe und einem seltenen Grade von Divination durchgeführte Arbeit zu bezeichnen; vielmehr will ich bekennen, dass die Berechnungen und Argumentationen Falkeners etwas beinahe Zwingendes besitzen, und dass, wer die zur Restauration benutzten Sculpturen nicht aus Autopsie kennt, sich dem Glauben an die vollständige Richtigkeit der ganzen Herstellung kaum zu entziehn im Stande sein wird. Auch würde diese an und für sich dem Zweifel geringen Raum bieten: die Stellung der grösseren weiblichen Statuen in den Intercolumnien ist sehr wohl möglich, obgleich durch Nichts beglaubigt, die Löwen, einander gegenüber als Wächter an den Eingängen des Tempelchens aufgestellt, sind passend untergebracht; für die Einfügung der beiden breiteren Friese in den Unterbau scheinen zwei Vertiefungen in dessen Mauerwerk entscheidend zu sprechen, da diese dem Masse nach den Friesen entsprechen; Ähnliches gilt von den Hochreliefen der Giebelfelder, und wenn auch der doppelte Fries des Tempelchens selbst den Eindruck der Überladung hervorbringt, so kann man doch die Möglichkeit einer solchen überschwänglichen plastischen De-

coration eines Bauwerkes an und für sich nicht in Abrede stellen. Dies Alles gestehe ich willig zu, und dennoch muss ich behaupten, dass man durch das Studium der Sculpturen ihrem Stil nach zu einer durchaus anderen Ansicht unwillkürlich hingedrängt wird. Die Sculpturen sind nämlich dem Stil nach in einem Grade und in einer Weise verschieden, dass es geradezu unglaublich wird, sie seien zu einer und derselben Zeit entstanden und haben zu einem und demselben Bauwerke gehört. Ich verkenne durchaus nicht die grosse Schwierigkeit, welche der Durchführung dieser Behauptung aus der Vortrefflichkeit der Falkner'schen Arbeit erwächst, andererseits kann ich aber auch nicht umhin, auszusprechen, dass der genannte Architekt die wenigstens eben so grosse Schwierigkeit, welche seiner Arbeit aus der schreienden Stildifferenz der Sculpturen erwächst, durchaus unberücksichtigt gelassen hat. Ich weiss ferner sehr wohl, dass meine Ansicht von der Nichtzusammengehörigkeit der Sculpturen weitergreifende Combinationen geschichtlicher und kunstgeschichtlicher Art durchreisst, welche der Verbindung der Sulpturen im Fellows'schen und Falkner'schen Sinne die einschneidendste Bedeutung verleihen. Der Name „Grabdenkmal des Harpagos" nämlich, mit dem das problematische Bauwerk versehn worden ist, beruht grösstentheils auf der Verbindung der Sculpturen zu einem Ganzen von geschichtlicher Wichtigkeit, und an diesen Namen knüpfen sich wiederum Berechnungen über das Datum dieses Ganzen [162]), die kunstgeschichtlich bedeutungsvoller sind, als manches Andere. Dennoch kann ich nicht umhin, mich gegen die Fellows'sche und Falkner'sche Reconstruction und gegen die Möglichkeit der einheitlichen Verbindung und in Folge derselben einheitlichen Datirung der in Rede stehenden Sculpturen zu erklären. Da ich meinen Lesern leider keine würdige und genügende Abbildung dieser Sculpturen vorlegen kann, so bleibt mir Nichts übrig, als meine Überzeugung über das gegenseitige kunstgeschichtliche Verhältniss der einzelnen Werke mitzutheilen und andeutungsweise zu begründen, eine Überzeugung, die sich mir in dem eifrigsten und vielmals wiederholten Studium der Originalmonumente nicht auf einmal, sondern nach und nach festgestellt hat. Diese Überzeugung aber geht, wie gesagt, dahin, dass von den angeblich zusammengehörenden Sculpturen vielleicht nicht zwei, ganz gewiss aber nicht alle gleichzeitig entstanden sein können.

Unbedingt der erste Platz gebührt den grösseren Statuen. Ich habe schon erwähnt, dass diese Statuen, deren zehn grösstentheils, weitere sieben in Fragmenten erhalten sind, langbekleidete und höchst bewegte weibliche Personen darstellen; ich füge hinzu, dass verschiedene Seethiere, Fische, ein Vogel, Seekrebse und Muscheln, welche auf ihren Basen zu erkennen sind, ihnen den Namen von Nereïden verschafft haben [163]), einen Namen, den ich um so weniger bestreiten will, je besser mir diese überaus anmuthigen, gracilen Jungfrauen jene Gestalten des Mythus darzustellen scheinen, in denen grösstentheils die Anmuth der wechselvollen Oberfläche des Meeres personificirt ist. Diese Nereïden eilen im flüchtigen Laufe nach verschiedenen Richtungen hin, zum Theil umblickend, zum Theil fortstrebend, so rasch es gehn will, als wären sie verfolgt oder gescheucht durch irgend ein ausserordentliches Ereigniss in ihrem Elemente und wie dies Element selbst aufgestört. Dass als dieses Ereigniss eine Seeschlacht zu denken sei, ist eine schöne und sinnreiche Vermuthung, die aber nur dann positive Bedeutung erhält, wenn man die Statuen mit den anderen

Sculpturen als zusammengehörig betrachtet und das Ganze aus der Geschichte erklärt. Dass dies erlaubt sei aber ist es eben, was ich bestreite. Denn erstens ist für die Aufstellung der Nereïdenstatuen in den Intercolumnien des problematischen Bauwerkes keinerlei äusserer Anlass, sondern diese Aufstellung ist, obwohl an sich möglich, nur ersonnen, um die Statuen irgendwo unterzubringen. Zweitens aber sind diese Statuen nicht allein schön, lieblich und reizend, wie Weniges der antiken Kunst, finden wir nicht allein in der Behandlung ihrer fliegenden und vom Winde und der eigenen Bewegung gegen den Körper getriebenen Gewandung das Kühnste und Höchste geleistet, was auf diesem Gebiete aus der Antike auf uns gekommen ist[164]), sondern der Stil dieser Statuen ist auch vollkommen rein griechisch, so rein, dass der Stil der Niobidengruppe nicht griechischer sein kann. Durch diesen rein griechischen Stil, durch die idealische Auffassung der Formen, durch den Hauch des Geistigen, der uns aus diesen Gestalten entgegenweht, unterscheiden sie sich aber sehr fühlbar von den übrigen Sculpturen von Xanthos, die vom Harpyienmonument abwärts bis zu den Arbeiten aus römischer Zeit alle mit einander dies oder jenes ungriechische Element, sei es im Gegenstande, sei es in der Formgebung, erkennen lassen. Am geringsten ist die Differenz, welche sie von den Statuen und Gruppen in kleinerem Massstabe trennt, die in durchaus verfehlter und gradezu unmöglicher Weise auf den Akroterien der Giebel des Fellows'schen Tempelchens angebracht sind. Hiezu sind sie bei weitem zu gross und zu massenhaft, und eignen sie sich durch Composition und Formgebung so wenig wie nur möglich. Diesen kleineren Statuen, obgleich sie in ihrer Formbehandlung echt griechisch sind, fehlt das eigenthümliche idealische und geistige Element der grösseren, und sie erscheinen vergleichsweise unbedeutend. Dennoch will ich die Möglichkeit ihrer gleichzeitigen Entstehung mit den Nereïdenstatuen nicht gradezu in Abrede in stellen.

Ungleich grösser sind schon die Unterschiede zwischen den Nereïdenstatuen und den Reliefen des Frieses a. „Dieser Fries stellt, wie Welcker richtig angiebt, eine Schlacht dar mit dem Feuer und der Lebendigkeit der Darstellungen von Phigalia, aber eine wirkliche Schlacht und mit Nachahmung der Wirklichkeit auch in den Rüstungen der Kämpfer, nach denen die beiden (feindlichen) Seiten schwer zu unterscheiden sind. Deutlich sind langbekleidete ionische Hopliten (Schwergerüstete), Lykier, ähnlich wie Herodot (7, 92) sie beschreibt, Andere tragen Anaxyriden (Beinkleider), die Bogenschützen Lederharnische; zwei Arten von Helmen sind zu unterscheiden. Auf fünf Platten sind Hopliten gegen Reiter im Gefecht, auf anderen blosse Fusskämpfer, die mannigfaltigsten Kampfgruppen. Die Lanzen, Schwerter und Bogen waren nicht ausgedrückt, nur als Ausnahme von diesem Princip findet sich ein Lanzenschaft in Marmor und ein Loch zum Einstecken eines (bronzenen) Schwertes in die Hand.“ Ich habe dieser Beschreibung nur einige Bemerkungen über den Stil hinzuzufügen. Die Conception im Ganzen kann für idealisch gelten; dennoch aber tritt uns überall ein realistisches Element der Auffassung und Darstellung entgegen, das auch Welcker andeutet und welches uns das ganze Kunstwerk ungriechisch erscheinen lässt, während wir immer wieder an assyrische Compositionen erinnert werden. Die Stellungen der Kämpfer sind z. B. nicht ersonnen, wie sie möglichst schön, möglichst ausdrucksvoll und mannigfaltig bewegt sein können, sondern sie entsprechen denen, welche gut geschulte Krieger in der Schlacht

einnehmen, um den Feind anzugreifen oder sich gegen seinen Angriff zu decken, sie sind schulgerecht und sogar parademässig, und offenbar ist grade hierauf der Hauptnachdruck der Darstellung gelegt. Dadurch, und ebenso durch die realistische Nachbildung der Rüstungen, die auch da beibehalten wird, wo sie die Formen der Körper unschön, schwerfällig und ihre Bewegungen ungelenk macht, wie dies thatsächlich schwere metallene Kürasse und Beinschienen thun müssen, erhält das ganze Kunstwerk einen Charakter der historischen Illustration, der in keinem einzigen griechischen Kunstwerke nachweisbar ist und zuerst uns in den Schlachtreliefen der späteren römischen Kaiserzeit entgegentritt. Das Einzige, was diesen Reliefen einige Ähnlichkeit mit den Nereïdenstatuen verleiht, ist die schöne und effectvolle Behandlung der Gewänder, in allem Übrigen sind sie von jenen Statuen grundverschieden, so sehr, dass ich nicht weiss, ob man mit Recht die Verschiedenheit der Auffassung und Darstellung aus derjenigen des Gegenstandes wird erklären dürfen; vielmehr scheint mir, dass der Meister der Nereïdenstatuen auch die Schlachtdarstellung des Frieses idealischer, etwa in dem Geiste der phigalischen Reliefe aufgefasst und gebildet haben würde. Sind die Statuen und die Reliefe gleichzeitig, so sind sie nach meiner Ansicht nicht allein von verschiedenen Händen, sondern sie stammen aus verschiedenen Quellen, die Statuen von einem griechischen Bildhauer ersten Ranges, deren ja in unserer Periode so manche in Kleinasien arbeiteten, die Reliefe von einem Xanthier oder einem sonstigen Lykier, der griechische Bildung in sich aufgenommen hatte, ohne sich von derselben in der Tiefe durchdringen zu lassen.

Noch ungleich fremdartiger aber und in der That vollkommen ungriechisch erscheinen die Reliefe des zweiten Frieses b[165]). „Auf dem kleineren Friese, berichtet Welcker, ist dargestellt die Einnahme einer Stadt, Niederlage draussen, welcher die Belagerten von den Mauern zuschauen, Angriff auf das Hauptthor, ein Ausfall, Sturmleitern gegen dreifach über einander ragende, wohlbemannte Mauern, Gesandte, welche die Stadt übergeben. Vor dem Sieger nämlich mit phrygischer Mütze und Mantel, welcher einen Thron einnimmt und über welchen ein Sonnenschirm gehalten wird (Zeichen des höchsten Ranges, das von den Persern zu den Ägyptern überging), stehn zwei Greise sprechend, von fünf Bewaffneten begleitet. Auf einer Eckplatte werden Gefangene mit auf den Rücken gebundenen Händen abgeführt, die nicht Krieger sind." Diese Darstellung ist verschieden gedeutet worden, zum Theil augenscheinlich verkehrt und der Geschichte gradezu widersprechend. Welcker, der dies nachweist, bezieht seinerseits die Darstellung entweder auf die Niederwerfung eines Versuchs der Xanthier, sich der persischen Oberherrschaft zu entziehn, dessen üblen Ausgang das Monument ihren Kindern und Enkeln triumphirend und warnend vor Augen stellt; oder, da dies von Herodot schwerlich übergegangen sein würde, die eroberte Stadt ist nicht Xanthos, sondern das Relief gilt auswärtigen Thaten des persischen Statthalters, wie dergleichen an der Friedenssäule von Xanthos in London, in griechischen Versen von dem Sohne eines Harpagos gerühmt werden. Diese Thaten sucht Welcker in dem Kriege des Euagoras, der auch Kilikien zum Aufstand brachte und von den Persern Ol. 98, 2 zur See und sechs Jahre später in Cypern geschlagen wurde. Diese Vermuthung hat für die Erklärung des Frieses ihre unbestreitbare Bedeutung, kunstgeschichtlich wichtig wird sie nur dadurch, dass sie diesem Relief ein Datum nach Ol. 98, 2 anweist und besonders, indem sie in der be-

rührten Seeschlacht das Ereigniss erblickt, auf welches sich die Flucht der Nereïden bezieht. Aber grade hierin kann ich Welcker deswegen nicht folgen, weil mir die Gleichzeitigkeit, oder wenn nicht diese, die Zusammengehörigkeit dieses Friesreliefs mit den Nereïdenstatuen noch ungleich unmöglicher erscheint, als diejenige der Statuen und des Frieses a. Ich weiss nicht, ob man sich Stilverschiedeneres verbunden denken kann, als den Fries b. und die Nereïden. Die Grundlage des Friesreliefs b. ist der pure, bare und platte Realismus, so bar und so platt, dass ich behaupten möchte, gegen diesen Fries sind die Reliefe des Trajansbogens und der Antoninssäule poetisch und idealisch. Man denke sich auf einem Friesstreifen von nur einem Fuss Höhe eine dreifache Mauer, deren Zinnen über einander hervorragen, zwischen diesen Zinnen je einen Kopf von der Besatzung sichtbar, fast so gross wie die Mauer, aber Alles so dürftig und regelmässig aufgebaut, wie auf dem besten Bilderbogen aus unserer Knabenzeit. Man denke sich ferner ein angreifendes und ein zur Vertheidigung ausfallendes Heer, aber beileibe nicht dargestellt in aufgelösten, mannigfaltigen Kämpfergruppen, sondern gliederweise, mit perspectivischer Vertiefung des Reliefs aufmarschirend, ein Mann wie der andere, Alle hübsch Tritt haltend, wie das beste Gardeinfanteriebataillon. Das Ganze eine blosse realistische Illustration, aber mit Mitteln versucht, die das Gelingen unmöglich machen, sorgfältig ausgearbeitet aber puppenhaft, geistlos, unkünstlerich zum Übermass. Hier ist von Griechenthum keine andere Spur mehr als in einer gewissen traditionellen Manier der Formgebung im Einzelnen namentlich der Gewandung, während die Darstellung im Ganzen ihre vollkommene Analogie in assyrischen Reliefen findet, die, wie dieses, Schlachten, Städteeroberungen, Flussübergänge marionettenhaft darstellen. Blickt man von diesem Friese auf den ersteren, a., so fühlt man sich griechisch angeheimelt, künstlerisch erregt. Und dennoch gebe ich die Möglichkeit zu, dass diese Friese zusammengehören, denn auf den grossen xanthischen Grabmonumenten Nr. 142 und 143 im britischen Museum sind thatsächlich Reliefe von ungefähr ähnlicher Stildifferenz verbunden, wie sie in den Friesen a. und b. heraustreten. Aber nöthig ist die Verbindung dieser Arbeiten dem Stil nach sicher nicht, und was uns veranlassen soll mit ihnen nun auch noch die Nereïden zu combiniren, das sehe ich in der That nicht ein. Dagegen gebe ich zu, dass die Reliefe der Giebel, deren eines einen Kampf, das andere eine Götterversammlung darstellt, eine Mittelstellung zwischen den Friesen a. und b. einnehmen, welche es möglich macht, dieselben sei es mit diesem, sei es mit jenem ursprünglich verbunden zu denken.

Über die beiden schmalsten Friese c. und d., welche Fellows und Falkener an ihrem Tempelchen selbst anbringen, kann ich mich ungleich kürzer fassen, da auch Welcker, der überhaupt nur von zweien anstatt von vier Friesen redet, die beiden letzteren, wie oben vermuthet wurde, durch sein Stillschweigen als ohne Frage nicht zu den beiden ersteren gehörig zu bezeichnen scheint. Der angebliche Säulenfries c. (Brit. Mus. Nr. 110—123) zeigt die Darbringung von Geschenken, Kleidern, Pferden u. s. w. an einen Satrapen, ferner eine Bären- und eine Eberjagd und einen Kampf zwischen Berittenen und Fusskämpfern. Der vierte oder Cellafries d. endlich (Nr. 95—105) stellt ein Gastmahl dar, bei dem die Theilnehmer auf Sophas liegen, mit Wein bedient und von Musikanten und Musikantinnen unterhalten werden, ferner ein Widderopfer und etliche Thiere, na-

mentlich Ziegen. Beide Friese sind in der Composition dürftig und leer, abgeschmackt und wahrhaft nichtssagend, in den Formen schwülstig und stumpf und können, unbefangen betrachtet, nur für ganz spät römische Arbeiten gelten.

Ich habe meine Leser einen langen, und wie ich fürchten muss, ermüdenden Weg geführt; aber ich musste dies thun, wenn ich nicht ganz über eine Sache von der Wichtigkeit dieser xanthischen Sculpturen und ihrer Combination schweigen wollte, was mir mit Recht zum schweren Vorwurf hätte gemacht werden können. Ich schliesse diese Untersuchung nicht ganz ohne die Hoffnung, meine Leser überzeugt zu haben, dass die Verbindung der besprochenen Sculpturen theils gradezu unmöglich, theils nicht bestimmt motivirt und jedenfalls nicht nothwendig ist. Was nun aber das kunstgeschichtliche Resultat anlangt, so glaube ich Folgendes aussprechen zu dürfen. Ein bestimmtes Datum tragen diese Sculpturen nicht, eine wahrscheinliche Datirung findet sich aus der Darstellung selbst nur für den Fries b. Aber grade dieser hat für die griechische Kunstgeschichte einzig und allein die Bedeutung, dass er, wie manche andere Kunstwerke von Xanthos, uns die letzten Nachwirkungen griechischer Formgebung in der Kunst eines ungriechischen, aber von griechischer Bildung berührten Landes zeigt. Die Friese c. und d. gehn uns hier und für diese Periode gar nicht an. Von besonderer Bedeutung dagegen sind uns ausser den Giebelreliefen und den kleineren Statuen, namentlich der Fries a. und die Nereïdenstatuen. Der erstere ist ein Monument einer von Griechenthum geschulten fremden Kunstweise, die Nereïdenstatuen aber, die, ohne datirt oder direct datirbar zu sein, doch nur in Skopas' Mänade und in der Niobidengruppe ihre Analoga finden, und die weder aus früherer noch aus späterer Zeit als aus unserer Periode stammen können, sind uns griechische, von Griechenhand im fremden Lande gearbeitete Originalkunstwerke des ersten Ranges.

ZWÖLFTES CAPITEL.

Rückblick und Schlusswort.

Die Einzelbetrachtung der Kunstentwickelung in der Periode zwischen dem peloponnesischen Kriege und dem Tode Alexander's des Grossen haben wir in drei Abtheilungen getrennt, deren erste der attischen, deren zweite der Kunst von Sikyon und deren dritte derjenigen im übrigen Griechenland gewidmet war. Leser, welche unserer Darstellung auch nur mit oberflächlicher Aufmerksamkeit gefolgt sind, werden uns zugestehn, dass diese Abtheilung des gesammten Stoffes durch die Sache selbst geboten war und werden sich von der Richtigkeit der ersten wichtigen Thatsache überzeugt haben, die wir in diesem Rückblicke hervorheben müssen, dass nämlich in dieser Periode so gut wie in der vorigen Attika und Sikyon wenn nicht die Mittelpunkte des gesammten Kunstschaffens in Griechenland bilden, so

doch die alle anderen bei weitem überragenden Pflegestätten und in mehr als einer Hinsicht die bestimmenden Ausgangspunkte desselben sind. Von einer weiteren Ausführung dieses Satzes glaube ich absehn zu dürfen, da ich ohnehin nur in der Kürze wiederholen könnte, was die vorhergegangenen Capitel in weiterer Darlegung enthalten. Mit grösserem Nachdruck dagegen muss ich eine zweite, freilich ebenfalls schon mehrfach berührte Thatsache hier nochmals betonen, diejenige nämlich, dass die attische sowie die sikyonische Kunst in dem, was die eine und die andere bestimmend Eigenthümliches enthält, mit der attischen und mit der sikyonisch-argivischen Kunst der vorigen Periode verwandt erscheint, während sich zwischen den Strebungen und Leistungen der beiden Hauptpflegestätten auch in dieser Periode wesentlich dieselben Unterschiede und Gegensätze zeigen, welche die Kunst Athens und diejenige von Sikyon und Argos in der Zeit des Phidias und Polyklet trennen. Wenden wir uns zuerst nach Attika, so dürfen wir allerdings nicht verschweigen, dass die Goldelfenbeinbildnerei, in der die vorige Epoche ihr Höchstes leistete, mit dieser ihr Ende erreicht hatte und zwar in doppelter Beziehung, sowohl was das Material selbst als auch was den Geist anlangt, der dies Material zu der Darstellung seiner Schöpfungen wählte. Dass Leochares die Familie Alexander's in Gold und Elfenbein darstellt, bildet die einzige Ausnahme. Nun könnte man allerdings an die äusseren Verhältnisse dieser Zeit, namentlich an den Geldmangel in den öffentlichen Kassen erinnern, um das Aufgeben dieses kostbarsten aller plastischen Materialien zu motiviren; allein, wenn der Grund nicht tiefer läge, so dürften wir annehmen, dass auch andere Künstler sich, wie Damophon von Messene, mit dem Surrogat der Akrolithe geholfen haben würden, die, wie ich früher bemerkt habe, in Bezug auf den künstlerischen Eindruck den Goldelfenbeinstatuen nahe kommen mussten. Und doch finden wir Akrolithe ausser bei Damophon nur ganz vereinzelt bei den Künstlern dieser Epoche, und werden nicht irren, wenn wir behaupten, der Geist der Goldelfenbeinbildnerei war gewichen. Dies ist aber der Geist der monumental religiösen Kunst, der erhabenen Idealität, der Geist, welcher die Gottheiten in ihrer ganzen olympischen Herrlichkeit und ihrer über alles Menschliche und Irdische erhabene Wesenheit dem staunenden Blicke offenbaren wollte, in einem Glanz und in einer Pracht, wie sie hienieden nicht zu finden ist, und der deshalb ein Material wählte, das nie verwendet wurde, um Menschliches darzustellen. In solcher Gestalt konnten aber auch nur die Gottheiten erscheinen, die ihrem Wesen nach in der religiösen Vorstellung der Nation über alles Menschliche erhaben waren, und nur insoweit sie das leidenschaftslose, bedingungslose göttliche Dasein offenbarten. Der Art waren Zeus und Here, Athene und die himmlische Aphrodite, die Schöpferin der Harmonie im Kosmos; aber der Art waren nicht die Gottheiten, welche die jüngere Zeit bildete, die Gottheiten, in denen vielmehr die menschenähnliche Seite des Gottesbegriffes, wie ihn seit Homer das Volk ausgeprägt hatte, sich darstellte, die Gottheiten, welche in den menschlichen Dingen auf Erden walteten und in den Angelegenheiten der Menschen tagtäglich ihre Herrschaft offenbarten, die nicht das Göttliche in seiner Universalität, sondern in der Äusserung einer bestimmten, das Menschendasein bedingenden Macht darstellten. Und eben deshalb mussten sie in der Kunst menschlicher gefasst werden, und der Künstler, der sie gestalten wollte, wie sie im Bewusstsein des Volkes lebten, musste herabsteigen von der Kolossalität zu

menschlichen Massen, und von dem olympischen Material des Goldes und Elfenbeins zu einem Stoffe, welcher die Götter in verklärter Menschenähnlichkeit erscheinen liess. Das ist der tiefere Grund, warum in unserer Periode in Attika die Marmorsculptur die Goldelfenbeinbildnerei verdrängt. Wenn sich hierin vielmehr ein tiefer Unterschied als eine Verwandtschaft der beiden Perioden ausspricht, so zeigt sich, wenn wir auch nur beim Material stehen bleiben, die Verwandtschaft eben so deutlich grade in der Marmorsculptur, die in der Epoche des Phidias neben der Goldelfenbeinbildnerei den zweiten Platz einnimmt, wo es gilt, das Götterthum mehr seinem poetischen als seinem religiösen und Cultideale gemäss zu gestalten und in der jüngeren Epoche sich in eben diesem Sinne fortsetzt.

Gleiche Unterschiede und gleiche Verwandtschaft nehmen wir in den Gegenständen wahr. Ich habe es anerkannt und erkenne es wiederholt an, die eigentlich erhabene Göttergestaltung gehört der vorigen Periode an, aber ein gründliches Missverständniss ist es, wenn man das Wesen der in unserer Periode kanonisch gestalteten Götter in sinnlichem Reiz oder in milder Anmuth sucht. Das Bestimmende, das eigenthümliche Wesen dieser Gottheiten liegt vielmehr darin, dass sie, im Menschenleben waltend, alles Menschliche, Freude und Leid, Sehnsucht und Leidenschaft mitempfinden, ja die verschiedenen Momente des menschlichen Wesens, die in uns einander bedingend und beschränkend existiren, in einer Sonderexistenz, und deshalb in höchster Intensität repräsentiren. Daraus aber ergiebt sich, dass die Künstler, welche die Gestalten dieser Götter schufen, unmöglich von der Form als solcher, ganz abzusehn von dem sinnlichen Reiz der Form, den man nun einmal gar nicht in die Frage einmischen sollte, noch auch von der äusserlichen Erscheinung ausgehn konnten, sondern einzig und allein von dem Begriffe des menschlichen Daseinsmomentes, welches die Gottheiten in seiner reinsten Steigerung vertraten. Nicht ein begeisterter Musiker war Apollon, sondern die Verkörperung aller musischen Begeisterung, und nur dieser, nicht eine frische Jägerin Artemis, sondern die Jagdlust selbst, welche alle anderen Interessen des Lebens über dem Schweifen im Bergwald vergisst, Eros nicht ein liebender Jüngling, der auch aufhören könnte zu lieben, Dionysos nicht ein im leisen Weinrausch schwärmerisch träumender Jüngling, der auch ernüchtert zu Thaten überzugehn vermöchte, sondern der eine wie der andere stellt uns nur das eine und das andere Moment unseres eigenen Daseins gelöst von allen anderen und zu unvergänglicher Dauer erhoben dar. Das ist es eben, warum uns diese Götter so ungöttlich erscheinen können, weil ihre Wesenheit eine beschränktere ist als die menschliche, und das ist es, warum sie denen ungöttlich erschienen sind, die nicht empfanden, dass die absolute und bedingungslose Vertretung einer Potenz sie weit über die Unklarheit des aus tausend Elementen gemischten menschlichen Daseins erhebt, und dass ihnen die Wandellosigkeit ihres einheitlichen Wesens ein Prädicat des Göttlichen zurückgiebt. Wer dies übersieht oder nicht zu fassen vermag, der wird glauben, die Künstler unserer Periode haben die Götter zu bilden vermocht nach dem Muster irdischer Erscheinungen, nach beobachteten Zügen des concreten menschlichen Daseins; wer dagegen die angedeutete Göttlichkeit dieser Gestalten begreift, der wird einsehn, dass die Künstler, um sie darzustellen, von Begriffen, ja von Ideen ausgehn mussten, welche in ihrer Reinheit auf Erden nicht verwirklicht sind. Wer aber dies begreift und eingesteht, der muss ferner sich überzeugen, dass

das Streben eines Skopas und Praxiteles trotz aller scheinbaren Differenzen von wesentlich demselben Ausgangspunkte wie das eines Phidias und Alkamenes beginnt, und dass der Idealismus den Grundcharakter der attischen Kunst in dieser wie in der vorigen Periode bildet.

In ähnlicher Weise lässt sich die Verwandtschaft der jüngeren sikyonisch-argivischen Kunst mit derjenigen Polyklet's und der Seinigen bestimmen, auf die wir jedoch nur mit ein paar Worten einzugehn für nöthig achten. Die jüngere wie die ältere Periode hält am Erz als ihrem Materiale fest, die jüngere wie die ältere Periode macht den Menschen in seiner äusseren Erscheinung, und zwar wesentlich den Mann, weil sie nur diesen auf nicht idealem Gebiete frei von bergender Hülle, ohne unwahr zu werden, bilden konnte, zum Hauptgegenstande ihrer Darstellung, die jüngere wie die ältere Periode richtet ihr Streben wesentlich auf die Schönheit der Form als solcher. Demgemäss stimmen die Gegenstände beider Perioden mit einander auf vielen Punkten überein, und demgemäss liegen die Fortschritte der jüngeren Zeit über die ältere hinaus hauptsächlich im Technischen und Formellen. Aber allerdings geht die jüngere Zeit über die ältere darin hinaus, dass sie das Moment des Individualismus, das jene verschmäht hatte, vorwiegend cultivirt und mit diesem dasjenige des persönlichen Charakterismus verbindet, welches die ältere Zeit in ihrem Streben nach absoluter Normalschönheit bei Seite lassen musste. Hierin liegt denn auch, wie bereits früher bemerkt, trotz aller Gegensätze, die Verwandtschaft der jüngeren sikyonischen mit der gleichzeitigen attischen Kunst.

Da wir auf den Werth und die Bedeutung der Kunst dieser jüngeren Periode bereits in der Einleitung und in der Besprechung der einzelnen Erscheinungen genügend hingewiesen zu haben glauben, so bleibt uns hier Nichts übrig als zu erwägen, welche Gründe äusserlich und innerlich das Ende dieser Periode bestimmten und welche Elemente des von ihr Geschaffenen die Grundlage der Leistungen der folgenden Zeit bildeten.

Insofern das Schicksal der Kunst mit dem politischen Schicksal der Nation zusammenhangt, haben wir uns zunächst die Lage zu vergegenwärtigen, in welche Griechenland durch Alexander versetzt wurde, und den Einfluss, welchen die veränderte politische Lage auf die Kunst gewann. Ich habe schon früher behauptet, dass Alexander ungleich mehr hemmend als fördernd auf die Kunst einwirkte, und werde dies hier mit Wenigem belegen können. Seine eigene in fortschreitenden Eroberungen sich ausdehnende Weltmonarchie war freilich nur von kurzer Dauer, aber sie hatte in ihrem Gefolge zwei wichtige, und auch für das Gebiet, von dem wir reden, bedeutungsvolle Thatsachen: erstens die Umwandlung der republicanischen Staatsordnung und des autonomen Gemeinwesens in Monarchien grösseren Umfanges, und zweitens die Verlegung des politischen Schwerpunktes aus dem Mutterlande Griechenland an die orientalischen Höfe der Nachfolger Alexander's. Da wir nun aber gesehn haben, dass die Blüthe der Kunst überall mit der staatlichen Blüthe zusammenhangt, dass sie äusserlich durch Darbietung der Mittel zu bedeutenden künstlerischen Unternehmungen, innerlich durch die Erweckung des Geistes freudigen Schaffens zu Ehren des Vaterlandes, zu Ehren der heimischen Götter und der grossen Männer aus dem politischen Machtbewusstsein des Staates ihre beste Lebenskraft empfing, so werden wir leicht begreifen, dass der Zustand politischer Ohnmacht und Unbedeutendheit,

zu dem in der Diadochenzeit die meisten Staaten Griechenlands hinabgedrückt waren, der bildenden Kunst das beste Lebenselement entzog. Wahrlich, wenn wir uns fragen, was für Aufgaben in dieser Zeit ein griechischer Staat, um dessen Besitz entweder die Könige hin und her stritten, und das von einem Herrn an den andern überging, oder das in der Theilnahme an den Fehden, welche Jahrzehende lang die halbe Welt bewegten, ohne eigenen Gewinn abgehetzt wurde, was für Aufgaben ein solches Land seinen Künstlern stellen konnte, wir würden kaum eine Antwort zu finden wissen, wenn nicht die Geschichte uns eine solche in einzelnen Beispielen darböte, in Beispielen wie dasjenige, dass Athen dem Demetrios Phalereus in einem Jahre dreihundert und sechzig Ehrenstatuen aufrichtete, die wieder zerschlagen und durch goldene des Demetrios Poliorketes ersetzt wurden, als Athen in diesem einen neuen Herrn bekam. Das waren allerdings die einzigen Aufgaben, welche der Kunst eines Staates blieben, der früher das Grösste und Herrlichste geschaffen hatte, was die bildende Kunst jemals hervorgebracht hat, Aufgaben, von denen Jeder fühlt, dass sie nicht allein der Kunst geringen Vorschub leisten, sondern dass sie jede wahre Kunst von Grund aus vernichten müssen.

Wenn wir es demnach leicht erklärlich finden werden, dass die Kunst an ihren bisherigen Hauptpflegestätten ein trauriges Ende fand, so verhält es sich anders mit den neuen Mittelpunkten des politischen Lebens, den Königshöfen der Nachfolger Alexander's. Wie sich an ihnen die Kunst gestaltete im Einzelnen nachzuweisen, ist hier nicht der Ort, das muss vielmehr der Darstellung des folgenden Buches vorbehalten bleiben, hier ist zunächst zu erwägen, wie sich im Allgemeinen das neue Königthum zur Kunst verhält. „Ein König, sagt Brunn, macht andere Anforderungen an den Künstler, als ein wahrhaft republicanischer Staatsmann, selbst wenn er factisch die Macht eines Königs ausübt." Es ist das Wesen des Königthums, dass es strebt die Kräfte des Staates in sich zusammenzufassen, um sie von sich ausgehend wirksam zu machen; das Königthum will alle geistigen Potenzen des Volks sich dienstbar wissen, und fördert sie nur dann, wenn sie sich von ihm die Bahnen bestimmen lassen. Gleicherweise macht das Königthum auch die Kunst dienstbar; es fördert sie, wo sie zu seiner Verherrlichung beiträgt, es lässt sie unbeachtet und unbeschützt, wo die Kunst sich selber ihre Aufgaben auserlesen will. Und hieraus folgt unmittelbar, ganz abgesehn von der Frage, in wiefern ein Künstlergenius, um Grosses zu wirken, die Freiheit der Selbstbestimmung nöthig hat, eine Verengung des Kreises künstlerischen Schaffens, die Hinweisung desselben auf bestimmte Richtungen. Alexander's und seiner Nachfolger Monarchien bieten uns für diesen Satz die schlagendsten Belege, unter ihrem Einflusse und ihrem Schutze zieht sich die künstlerische Production auf das Porträt und die historische Darstellung zusammen; alle anderen Gebiete liegen brach und verödet, zum mindesten was originale Hervorbringungen anlangt, und namentlich auf dem Gebiete idealer Gegenstände, auf welchem die griechische Kunst ihr Herrlichstes geleistet hatte, finden wir, so viele neue Tempel gebaut, so viele neue Götterbilder verfertigt wurden, überall nur Nachahmung und Nachbildung des Vorhandenen, welches dem Bedürfniss genügte, nirgend aber ein aus sich selbst hervorkeimendes Neue.

Diese Verengung des Kreises künstlerischer Production ist die eine Seite der ungünstigen Einwirkungen des Königsthums auf die Kunst; das Streben nach Glanz

und Pracht ist die andere; denn Reichthum, Glanz und Pracht sind Forderungen des Königsthums. Diese Pracht und Herrlichkeit der äusseren Erscheinung zu fördern, wird nun auch die dienstbare Kunst herangezogen, und zwar nicht so, dass ihr die Mittel geboten werden, ihre Schöpfungen auch äusserlich mit dem höchsten Schmucke zu umgeben, sondern in der Weise, dass die Kunst nur zur Gestaltung und Anordnung der äusseren Pracht verwendet wird. Um zu verstehn, in welchem Sinne dies gemeint ist, braucht man sich nur, um aus der Periode Alexander's selbst die Beispiele zu wählen, an den mit dem höchsten Luxus für eine enorme Summe erbauten Scheiterhaufen des Hephästion zu erinnern, welchen uns Diodor (17, 115) beschreibt, wie er mit Statuen, zum Theil von Gold und Elfenbein und mit sonstigen Werken der Kunst durchaus geschmückt war, um — verbrannt zu werden, oder an den Leichenwagen Alexander's selbst, ein Bauwerk aus den kostbarsten Stoffen und decorirt mit den reichsten Productionen der Bildnerei. Wo die Kunst zu derartigen vorübergehenden Zwecken gemissbraucht wird, da muss sie nothwendiger Weise äusserlich, oberflächlich werden und zum blossen Handwerk hinabsinken, das als seine einzige Aufgabe betrachtet, in rascher Massenproduction hervorzubringen was die Sinne blendet. Wenn aber die Kunst überhaupt in derartiger Weise in Anspruch genommen wird, da muss sie auch in den Schöpfungen die Innerlichkeit verlieren, die dauernderen Zwecken bestimmt waren; hatte man sich gewöhnt die Werke der Kunst als Mittel des Sinnenreizes zu betrachten, so konnte es nicht fehlen, dass man von allen ihren Productionen zunächst die Imposanz, den Effect der äusseren Erscheinung forderte, und um den innerlichen Gehalt sich erst in zweiter Linie, wenn überhaupt, kümmerte. Schwerlich thun wir Lysippos Unrecht, wenn wir das Moment des Effectvollen in dem Charakter seiner Kunst zum Theil aus seiner Stellung zum Königshofe Alexander's ableiten; gleicherweise hangt die wachsende Tendenz zum Kolossalen, die sich am überschwänglichsten in dem Gedanken des Architekten Deinochares ausspricht, den Berg Athos als eine kniende Figur auszuarbeiten, mit der damals herrschenden, auf Effect hindrängenden Ansicht von der Kunst zusammen. Dies Streben nach Effect, dies Äusserlichwerden der Kunst können wir aber gleicherweise in den Nachahmungen der Götterbilder früherer Zeit in der folgenden Periode wahrnehmen, indem bei nicht wenigen derselben eine Umwandelung im Sinne des Theatralischen hervortritt, welche gegen die stille Grösse und einfache Erhabenheit der Vorbilder aus den früheren Zeiten einen seltsamen Contrast bildet. Und endlich werden wir Gelegenheit haben, uns zu überzeugen, dass auch in den besten und originalsten Kunstschöpfungen der folgenden Periode das Streben nach Effect, nach unmittelbar erschütterndem Eindruck auf den Beschauer in der Wahl der Gegenstände und Situationen, in der Art der Composition und der Formgebung in einer Weise hervortritt, welche sich mit einer tiefinnerlichen Auffassung der Aufgaben und der Grenzen der plastischen Kunst nicht mehr auf allen Punkten im Einklang findet.

Fragen wir uns nun schliesslich, welches das Erbtheil war, das die vergangenen Perioden der Kunst der folgenden Zeit überlieferte, so werden wir antworten müssen: Die Kunst der beiden Perioden der grossen Blüthe hatte fast alle Bahnen der originalen Production nicht allein betreten, sondern auch bis zum Ziele verfolgt, und liess der folgenden Zeit neben der Nachahmung und Reproduction ihrer

Schöpfungen nur ganz einzelne Pfade über ihre eigenen Grenzen hinaus offen, Pfade, welche die Kunst zum Theil nach äusserem Antriebe betrat. Die Geschichte einerseits und das zum Pathologischen gesteigerte Pathetische andererseits, das war das bisher noch nicht erschöpfte, obwohl ebenfalls schon angebaute Feld der Plastik in der folgenden Periode. War dieser also von der früheren Zeit fast alles Grösste und Beste vorweg genommen, so überkam sie dafür von dieser früheren Zeit eine Summe der künstlerischen Bildung, der technischen Meisterschaft, der mustergiltigsten Vorbilder aller Gattungen, welche nicht hoch genug angeschlagen werden kann, ein Erbtheil von so unerschöpflichem Reichthum, dass nicht sie allein von demselben mit vollen Händen ausgeben konnte, sondern dass auch die Enkel und Urenkel die Schätze der Väter nicht zu erschöpfen vermochten. So Herrliches und Grosses aber die folgende Periode noch hervorbrachte, dennoch werden wir ihre Leistungen denen der beiden vorhergehenden Perioden nicht an die Seite stellen dürfen, dennoch werden wir die Zeit von den Diadochen Alexander's bis zur Unterwerfung Griechenlands unter römische Herrschaft nicht anders nennen dürfen, als die Zeit der ersten Nachblüthe der Kunst. Der Gipfel liegt hinter uns, wir steigen abwärts, und mag unser Weg zur Tiefe uns zunächst noch durch reizende Gelände führen: die rechte reine Ätherklarheit hört bald auf uns zu umstrahlen, und vor dem weiterschauenden Blicke taucht aus dem Nebel ferner Jahrhunderte schon die unendliche flache Wüste auf, in deren Sande der Strom der griechischen Kunst zu versiegen bestimmt ist.

Anmerkungen zum vierten Buch.

1) [S. 8.] Über Skopas vergl. ausser Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 318 ff. besonders zwei Abhandlungen von L. Urlichs: Skopas im Peloponnes und Skopas in Attika, Greifswald 1853 und 1854.

2) [S. 8.] Diese Annahme über den Vater des Skopas beruht freilich nur darauf, dass eine ungleich spätere parische Inschrift (aus dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert, Corp. Inscr. Gr. 2, Nr. 2285 b) einen Künstler Aristandros als Sohn eines Skopas nennt, woraus Böckh schloss, dass in dieser Familie, wie vielfach in Griechenland, die Namen wechselten, und dass somit auch der 6—7 Generationen ältere Skopas Sohn eines Aristandros, und zwar des bekannten Erzgiessers dieses Namens, gewesen sein kann, um so eher, da das chronologische Verhältniss der Künstler zu einander mit dieser Annahme stimmt. Vergl. Urlichs: Skopas im Pel. S. 3, Brunn's Künstlergeschichte S. 319 Note.

3) [S. 8.] Vergl. Urlichs: Skopas im Pel. S. 40. Jugendlich bildete den Asklepios auch noch Timotheos, ein Genoss des Skopas am Mausoleum, s. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 383; erhaltene Darstellungen des jugendlichen Heilgottes, die aber nicht auf Skopas zurückgehn können, siehe bei Müller-Wieseler Denkmäler d. a. Kunst 2, Nr. 775 und 776, und in dem Relief Arch. Ztg. 1852, Taf. 38, 1.

4) [S. 9.] Der Umstand, dass diese Aphrodite das einzige Erzwerk des Skopas ist, und zwar obendrein ein Seitenstück zu einer Aphrodite Urania von Phidias, hat in Verbindung mit dem Datum Ol 90, welches Plinius für Skopas angiebt, die Annahme eines älteren Künstlers desselben Namens nahe gelegt, siehe Winckelmann's Geschichte der Kunst 9, 2, 25; Brunn's Künstlergeschichte 1, 319, 325. Auch die Stelle bei Plin. 34, 90: Simon canem et sagittarium fecit, Stratonicus ille philosophos Scopas uterque ist eine Zeit lang für den doppelten Skopas geltend gemacht worden, indem man glaubte, die Bezeichnung des Gegenstandes, den beide Skopas gemacht haben, sei ausgefallen. Jedoch schon Sillig in seiner Ausgabe des Plinius und Brunn sahen ein, dass wahrscheinlich in dem Worte Skopas eine Corruptel und die Bezeichnung eines von Simon und Stratonikos dargestellten Gegenstandes liege. Als solchen vermuthete Gerhard im N. Rhein. Mus. 9, 146 copas, Schenkinen, worin Preller Arch. Ztg. 1856, S. 189 beistimmt, Petersen dagegen daselbst 1854, S. 187 ff. scopas, d. i. σκῶπας, Tanzende, einen Spottanz Aufführende, vielleicht Satyrn. Jedenfalls ist die Annahme eines doppelten Skopas unnöthig und in sich zu wenig sicher. Urlichs, Skopas im Pel. S. 5, weist darauf hin, dass, wenn Skopas des Erzgiessers Aristandros Sohn war, er füglich in seiner Jugend als Schüler seines Vaters mit dem Erzguss begonnen haben kann, den er später zu Gunsten der seinem Talente mehr entsprechenden Marmorsculptur aufgab.

5) [S. 9.] Vergl. besonders Urlichs: Skopas in Attika S. 20 ff., wo die näheren Gründe für die Annahme entwickelt sind, dass die im Text aufgeführten Werke nach Attika gehören.

6) [S. 9.] Diese Angabe beruht auf der Lesart mehrer Codices des Plinius (36, 25) Vestam sedentem .... duasque chametaeras circa eam, welche in der Sillig'schen Ausgabe durch campteres nach dem Cod. Bamb. verdrängt ist. Diese campteres sind nicht allein von Sillig, sondern auch und zwar sehr ausführlich und gelehrt von Urlichs, Skopas in Attika S. 9 ff. vertheidigt, von Welcker dagegen in der Arch. Ztg. 1856, S. 185 ff. nach meiner Überzeugung glänzend bekämpft, und durch das früher unverstandene und darum beseitigte chametaeras ersetzt worden. Nur darin kann ich Welcker nicht beistimmen, dass er es für undenkbar erklärt, Skopas habe Hestia und die Dirnen, „die Pole der Weiblichkeit," wie er selbst sagt, als zusammengehörig gearbeitet, und erst in Rom habe man sich

erlaubt, eine solche Gruppe zu bilden. Für ein solches Verfahren fehlen doch wohl die Analogien und dürfte die Veranlassung schwer aufzufinden sein; in dem was Welcker selbst a. a. O. S. 188 darlegt, scheint mir die Widerlegung seiner Behauptung gegeben zu sein.

7) [S. 10.] Siehe Welcker's Äschylische Trilogie S. 424, dessen Katalog des bonner Gypsmuseums 2. Ausg., S. 34. Böttiger glaubte in seinen Andeutungen zu vierundzwanzig Vorlesungen über Kunstmythologie den Zug des Achilleus nach den Inseln der Seligen als Gegenstand der Gruppe annehmen zu dürfen, freilich ohne jegliche Begründung, die auch schwer fallen würde. Dennoch folgt auch Feuerbach in seiner Geschichte der griech. Plastik (Nachgel. Schriften Bd. 2.) S. 104 f. dieser Vorstellung, und zwar als wäre es eine ausgemachte Sache.

8) [S. 10.] Vergl. über die im Innern der Tempelcella aufgestellten Classen von Bildwerken K. Bötticher's Tektonik.

9) [S. 11.] Eine durchaus verschiedene Anordnung finden unsere Leser in Feuerbach's Gesch. d. gr. Plastik a. a. O., die, auch abgesehn von der Unwahrscheinlichkeit des von Feuerbach angenommenen Gegenstandes (s. Note 7) sich als Gruppirung schwerlich rechtfertigen lassen wird.

10) [S. 11.] Vergl. meine Gallerie heroischer Bildwerke 1, S. 436 ff.

11) [S. 11.] Hier ist namentlich ein prachtvoller Fries in der Glyptothek in München zu nennen, der Poseidon's und Amphitrites Hochzeitszug darstellt, und von O. Jahn in den Berichten der k. sächs. Ges. der Wissenschaften 1854, Taf. 3—8, S. 160 ff. publicirt ist.

12) [S. 11.] Vergl. Müller's Handbuch §. 402.

13) [S. 11.] Katalog des bonner Gypsmuseums 2. Ausg., S. 34 f.

14) [S. 11.] Gallerie heroischer Bildwerke 1, S. 441, kunstarchäol. Vorless. S. 178.

15) [S. 11.] Ares nennen die Statue ausser Winckelmann G. d. K. 5, 1, 18, und Hirt, Bilderbuch S. 52, Raoul-Rochette Monumens inéd. p. 54—56 und E. Braun in seiner Vorschule der Kunstmythogie.

16) [S. 11.] Über die Giebelgruppen des tegeatischen Athenetempels handeln ausführlich Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 199 ff. und Urlichs, Skopas im Peloponnes S. 18—39. Für den vorderen Giebel glaubte ich, Gall. her. Bildwerke 1, S. 295 Anm. 7, in einem Relief des capitolinischen Museums, welches Atalante zu Ross darstellt, einen Anhalt zur Reconstruction gefunden zu haben; allein nach Platner (Beschreib. Roms 3, 1, S. 196) wäre dies Relief nicht antik, sondern von der Hand eines vorzüglichen Meisters des 16. Jahrhunderts. Ob dies dem Kunstwerke als Restaurationsmittel der Composition des Skopas auch in den Augen Anderer so durchaus seinen Werth benimmt, wie in denen Urlichs' (Skopas im Pel. S. 23), muss ich dahingestellt sein lassen, da es eine bekannte Thatsache ist, dass die bedeutendsten Meister der Zeit, aus welcher das Relief stammen soll, vielfältig in ihren Compositionen Antiken nachgebildet haben, die uns entweder verloren gegangen oder in neuester Zeit erst wieder aufgefunden sind, vergl. z. B. Jahn, Berichte der k. sächs. Ges. d. Wissenschaften 1849, S. 76 f. Taf. 4 u. 6. Dass die Annahme einer berittenen Atalante in der Mitte des Giebels die meisten Schwierigkeiten der Restauration in der That beseitigt, muss einleuchten, und dass diese Annahme ein ungleich künstlerischeres Bild gewährt, als diejenige von Urlichs, welcher Atalante auf einen Felsen stellt, um ihr als Mittelperson des Giebels die nöthige Höhe zu verschaffen, werden mir Andere als der Verf. wahrscheinlich ebenfalls zugestehn. Ich kann bei dieser Gelegenheit nicht umhin, mich auch gegen die weitere Vermuthung Urlichs' zu erklären, dass die Felsenhöhle, aus welcher der kalydonische Eber aufgejagt wurde, in Skopas' Giebelgruppe mit dargestellt war (S. 21); dergleichen ist wohl in Reliefen, schwerlich aber in einer Gruppe kolossaler Figuren erträglich, und wird ausserdem durch die Figur des vom Eber im Vorbeirennen niedergeworfenen Ankäos widerlegt; noch ungleich entschiedener aber bestreite ich die Möglichkeit, dass die Ecken des Giebels nicht mit liegenden Figuren, sondern „mit Strauchwerk zur Andeudeutung der Örtlichkeit" (S. 20) angefüllt waren. Ich weiss nicht, ob es etwas noch Unkünstlerischeres giebt, als die Annahme von plastischem „Strauchwerk" in einer Giebelgruppe.

17) [S. 12.] Vergl. für die poetische Grundlage dieser Gruppe Welcker's Epischen Cyclus 2, S. 136 ff.

18) [S. 12.] Dass der kämpfende Held auf tegeatischen Münzen eine Nachbildung dieses Telephos sei, wie Jahn, Arch. Aufss. S. 167 (vergl. Taf. 1, 5) vermuthet hatte, scheint mir von Urlichs a. a. O. S. 36 widerlegt zu sein.

19) [S. 12.] Dies ist gut begründet von Urlichs, Skopas in Attika S. 24 ff.

20) [S. 13.] Abgebildet in den Specimens of ancient Sculpture 1, pl. 62, bei Clarac 496, 966, und in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, Nr. 133. Die Kritik der Zurückführung der einen oder der anderen Statue auf Skopas würde hier zu weit führen, ich hoffe sie in kurzer Frist an einem anderen Orte nachliefern.

21) [S. 14.] Siehe Urlichs, Skopas in Attika S. 19.

22) [S. 18.] Skopas im Peloponnes S. 6 ff.

23) [S. 18.] Über die Verwendung von Marmor oder Bronce zur Darstellung verschiedener Kunstwerke, vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 354 und besonders 433 f., auch Friederichs: Praxiteles und die Niobegruppe S. 60 ff., Vischer, Ästhetik 3, 2, S. 374 ff.

24) [S. 19.] Für die Seethiere ist hier namentlich auf Myron zu verweisen, siehe Band 1, S. 169, in der Darstellung der Nereïden, Tritonen, Phorkiden ist kein Vorgänger des Skopas bekannt.

25) [S. 20.] So fasst sie Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 336.

26) [S. 21.] Vergl. z. B. Müller-Wieseler's Denkmäler d. a. Kunst 2, Nr. 392, 395.

27) [S. 20.] Über Praxiteles vergl. ausser Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 335 ff. das wesentlich gegen Brunn gerichtete Büchlein von K. Friederichs: Praxiteles und die Niobegruppe, Leipzig 1855, meine Recension desselben in Jahn's Jahrbüchern der Philologie und Pädagogik Band 71, S. 675 ff., Brunn's Antikritik gegen Friederichs im N. Rhein. Mus. 11, S. 161 ff. und meine kunstgeschichtlichen Analekten Nr. 4 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1856.

28) [S. 21.] Von Friederichs in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1856, S. 1 ff.

29) [S. 22.] Vergl. Friederichs, Praxiteles S. 11 f.

30) [S. 22.] Diese Gruppe, welche Plinius als Liber pater, Ebrietas nobilisque una Satyrus anführt, wofür ich die von Welcker zu Philostrat's Imagg. p. 212 vorgeschlagenen Namen gesetzt habe, hat vielfache kritische Untersuchungen hervorgerufen, die sich theils auf den Anfstellungsort beziehn, theils an die Darstellung selbst knüpfen; die älteren sind verzeichnet bei Friederichs, Praxiteles S. 12, die neueren daselbst und bei Stark, Archäolog. Studien, Wetzlar 1852, S. 19. Dazu kommt noch meine Recension des Fr.'schen Büchleins in Jahn's Jahrbb. a. a. O. S. 679 ff. Im Texte habe ich gegeben, was ich für feststehend halte.

31) [S. 22.] Dies glaube ich, gestützt auf das in meiner genannten Recension S. 680 f. Dargelegte, dem noch von keiner Seite widersprochen ist, behaupten zu dürfen.

32) [S. 22.] Näheres bei Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 342.

33) [S. 23.] Dies ist vielfach verkannt worden, und noch Brunn, Künstlergeschichte 1, S 337, spricht sich darüber zu unbestimmt aus. Die Worte des Plinius 34, 69 fecit tamen et ex aere pulcherrima opera: Proserpinae raptum, item catagusam (lies Catagusam), lassen gar keine andere Auslegung zu als die, dass zwei getrennte Gruppen gemeint sind, die denn natürlich nur Seiten- und Gegenstücke gewesen sein können.

34) [S. 23.] Auf diese Here des Praxiteles will Friederichs in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1856, Nr. 1, die ludovisische Büste zurückführen, ohne jeglichen positiven Grund, wie ich in meinen kunstgeschichtlichen Analekten Nr. 2 in derselben Zeitschrift von 1856 dargethan zu haben glaube. Sollen wir unter den erhaltenen Statuen der Göttin ein Exemplar nennen, welches am meisten Anwartschaft auf praxitelischen Ursprung hat, so wüsste ich keines, das derselben würdiger wäre als die wunderbar schön gedachte farnesische Statue im Museo borbonico, abgeb. bei Clarac 414, 723 b. Unter den Büsten ist diejenige aus Palast Pontini im Vatican, abgeb. Mon. dell' Instituto 2, 52 viel eher praxitelisch als die ludovisische.

35) [S. 23.] Abgeb. Mus. Capitol. 4, 7 ff., Gal. myth. 3, 16, Müller-Wieseler's Denkmäler d. a. Kunst 2, Nr. 804 und sonst.

36) [S. 24.] Bei Friederichs, Praxiteles S. 103 f.

37) [S. 24.] Die Gründe, aus denen ich es mit Panofka in der Archäol. Zeitung von 1843, Nr. 1 für wahrscheinlich halte, dass der vielbesprochene sogenannte Talleyrand'sche Marmorkopf (abgeb. Arch. Ztg. a. a. O. Taf. 1.) Trophonios darstelle und auf Praxiteles' Original zurückzuführen sei, muss ich mir an einem anderen Orte darzulegen vorbehalten. Modern, wie man mehrfach annimmt, ist dieser im höchsten Grade interessante und schöne Kopf ganz sicher nicht und kann er gar nicht sein.

38) [S. 24.] So nach der augenscheinlich richtigen Emendation von Jacobs ad Philostr. et Callistr. p. 711: *τὴν λαιὰν ἐπερείδων τῷ θύρσῳ* für *τὴν λύραν ἐ. τ. θ.*, was gradezu unmöglich ist.

39) [S. 24.] Vergl. besonders Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 406.

40) [S. 26.] Vergl. Urlichs, Skopas in Attika S. 14 f.

41) [S. 27.] Die zur Vergegenwärtigung der knidischen Aphrodite zu benutzenden Schriftstellen der Alten sind: Plin. 36, 20 und 21; Luk. Amores 13 u. 14 (vergl. meine Kunstgesch. Anall. a. a. O.); Imagg. 4 u. 6; De Imagg. 23; die Epigramme: Anall. I. 165, 8 und 9; 170, 9 und 10; II. 14, 31; 309, 3; III. 200, 208, 245, (das. Nr. 248 ist wie I. 262 nur ein witziger Einfall, und weder so zu verstehn wie bei Brunn, Antikritik S. 173, noch wie bei Friederichs, Praxiteles S. 31); Athen. 13, 591; Clem. Alex. Protrept. 16; Arnob. Adv. gentt. 6, 13; Athenag. Leg. pr. Chr. 14.

42) [S. 27.] Das in unserem Texte abgebildete Exemplar ist eine zu Ehren der Plautilla geschlagene Schaumünze, ein Umstand, der für die Authentie der Darstellung in's Gewicht fällt. Diese Authentie in der Wiedergabe der Statue durch das Münzbild ist so wichtig, dass wir sie uns durch Nichts anfechten lassen dürfen. Feuerbach macht, Gesch. d. gr. Plastik 2, S. 124, gegen die Treue der Nachbildung geltend, „dass, wie die Alten behaupteten, die knidische Statue von allen Seiten gleich schöne Ansichten darbot. Denn die Seite, auf welcher das niedersinkende Gewand war, das zugleich der Marmorstatue zur Stütze dienen musste (?), konnte gewiss nicht mit den übrigen Profilen in gleicher Schönheit dargestellt sein (lies: erscheinen), ja es vernichtete eigentlich die eine der vier Hauptansichten der Statue ganz.“ Zunächst dürfte hierüber dem blossen Münztypus gegenüber sehr schwer abzusprechen sein, und jedenfalls würde das Gewand nur von einem einzigen ganz bestimmten Punkte aus gesehn die Statue verdecken, ein Schritt zur Rechten oder zur Linken musste genügen, um auch die Profilansicht der rechten Seite ungestört zu geniessen. Ferner aber ist es eine grosse Frage, ob Plinius' Worte nec minor ex quacunque parte admiratio est so verstanden werden dürfen, wie sie Feuerbach verstehn will (a. a. O. und S. 123), „dass die Statue von allen Seiten gleich vortrefflich war und g l e i c h s c h ö n e P r o f i l a n s i c h t e n darbot.“ Was wir bei Lukian Amores a. a. O. lesen, dürfte zeigen, das Plinius' Worte wesentlich bedeuten, die Statue wird in ihrer hinteren Ansicht eben so sehr bewundert wie in der vorderen. — Einen anderen Einwand erhebt Friederichs, Praxiteles S. 40, freilich in e i n e m Athem, mit dem er die Worte spricht: „so lange ist es g e w i s s, dass die auf der knidischen Münze erscheinende Aphrodite ein Abbild der praxitelischen ist.“ Gleich darauf wendet er mit Berufung auf Visconti ein, dies könne doch nicht der Fall sein, weil die Münze den Kopf im Profil zeige, „die knidische Statue aber war ein Tempelbild, und dieses musste das Antlitz dem eintretenden Beschauer zeigen.“ Aber grade diese Wendung des Kopfes, in der der grösste Theil des Naiven und Unbewussten in der Stellung der Göttin liegt, welches keine statuarische Nachbildung gewahrt hat, grade diese Wendung dürfen wir uns unter keiner Bedingung rauben lassen, und deshalb bemerken wir gegen Visconti und Friederichs, das die knidische Aphrodite kein Tempelbild im strengen Sinne, kein Cultusbild war. Das gesteht Friederichs selbst zu S. 33. Höchstens aber vom Cultusbilde konnte man verlangen, was Friederichs verlangt; Praxiteles' Statue war eine durchaus freie Composition, welche die Knidier nicht etwa in einen bestehenden Tempel setzten, sondern der sie ein eigenes, natürlich tempelartiges, Aufbewahrungslocal erbauten, denn dass eine aedicula quae tota aperitur ut conspici possit undique effigies oder, wie Lukian wohl genauer sagt, ein *ἀμφίθυρος νεώς* kein Tempel nach dem Cultbegriffe sein können, muss jeder zugeben, der von dem Wesen eines *ναός* auch nur einen flüchtigen Begriff hat.

43) [S. 29.] Abgeb. bei Clarac 617, 1377. Mit Recht sagt Feuerbach a. a. O. S. 124, die Haltung des Armes mit dem Gewande sei gezwungen, und das Haupt entbehre des göttlichen Ausdrucks, was durch Friederichs' lobpreisende Beschreibung (Praxiteles S. 41) nicht widerlegt wird.

44) [S. 29.] Dies gilt auch von der münchener Statue aus Palast Braschi und selbst von der jetzt in den Magazinen des Vatican befindlichen, die bei Müller, Denkmäler d. a. Kunst 1 Nr. 146 c, abgebildet ist, obwohl diese in der Haltung des rechten Armes mit dem Original genauer übereinstimmt als die münchener Statue; beide aber zeigen eine andere Wendung des Kopfes und heben damit grade das auf, wodurch die praxitelische Aphrodite unbewusst und selbstvergessen erscheint. Auch bei diesen Statuen ist, eben vermöge der veränderten Haltung des Kopfes, die Motivirung der Nacktheit durch das Bad eine oberflächliche und äusserliche, bei vielen anderen, wie der berühm-

testen capitolinischen bei Clarac 621, 1384, um nur diese zu nennen, ist dies noch in weit höherem Grade der Fall.

45) [S. 29.] Die Stellen über den Eros des Praxiteles sind: Paus. 9, 7, 3; Plin. 36, 22; Julian. orat. 2; Luk. Am. 17; die Epigramme: Anall. I. 6, 11 u. 12; 2, 14, 31. 279 1 und 2 sind unbedeutend, wichtig sind nur etwa die Verse 1, 143, 90:

. . . . . *φίλτρα δὲ τίκτω*
Οὐκέτι τοξεύων ἀλλ' ἀτενιζόμενος.

Hauptquelle bleibt daher Kallistratos Stat. 4 und 11.

46) [S. 30.] *ἀμειρῶν μαλακότητος* nach Jacobs für das sinnlose *μεγαλειότητος*.

47) [S. 31.] Nr. 417, abgeb. bei Bouillon 3, stat. divin. pl. 9, Nr. 3 und bei Carac 281, 1486. Auch die für einen Apollon geltende Statue im Museo borbonico, abgeb. b. Clarac 484, 932 (als Apollon) und 650, 1492 (als Eros) gehört in unsere Reihe von Erosstatuen.

48) [S. 31.] Mon. ined. Nr. 44. Der Körper ist zu weichlich fett, im Profil gesehn gradezu dick, und die Nase des von Winkelmann als Typus jugendlicher Schönheit betrachteten Gesichts hat eine concave Einbucht des Rückens, welche sie etwas kleinlich spitz erscheinen lässt.

49) [S. 31.] An dieser Benennung des wunderbaren Fragmentes, welche ich in meinen kunstarch. Vorlesungen S. 81 f. begründet habe, halte ich mit ruhigster Überzeugung fest, unerschüttert durch einige Einwendungen, die laut geworden sind. Ich kann nicht glauben, dass meine Gründe von denen, die gegen die neue Benennung gesprochen haben, mit der vollen Schärfe und Genauigkeit erwogen worden sind, die ich zu fordern berechtigt bin.

50) [S. 32.] Über den Apollon sauroktonos siehe ausser Welcker's Aufsatz (Note 39), Feuerbach, Vatican. Apollo S. 226 Note (198 ff. der neuen Ausgabe) und Geschichte der Plastik 2, S. 131 f.

51) [S. 34.] Versucht ist dieses von Mehren, so von Visconti, Mus. Pio-Clem. 2, p. 215 ff., Welcker, Katal. des bonner Gypsmuseums, 2. Aufl., S. 25, E. Braun, griech. Götterlehre S. 493.

52) [S 35.] Unter diesen nimmt den unbedingt ersten Rang ein pompejanisches Wandgemälde aus der casa del questore ein, abgeb. in Zahn's Wandgemälden 2, Taf. 48, und bei Müller, Denkmäler d. a. Kunst 2, Nr. 90; demnächst folgen Münztypen, von denen diejenigen, welche sicher Demeter darstellen, bei Müller, Handb. §. 357, 6 angegeben sind.

53) [S. 36.] Das vollständigste und nur durch verhältnissmässig nicht viel neue Funde zu ergänzende Verzeichniss der Reliefe mit den Darstellungen des Raubes der Persephone ist in Welcker's Zeitschrift für Geschichte und Auslegung der alten Kunst 1, S. 25—65 und S. 193 ff.; vergl. Müller's Handbuch §. 358, 1.

54) [S. 36.] Abgebildet in Millingen's Ancient unedited Monuments 1, Taf. 16, auch bei Tischbein 3, 1, und in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 1, Nr. 213.

55) [S. 42.] Die wichtigste Litteratur über die Niobegruppe ist verzeichnet bei Müller, Handb. §. 126, 5; der Aufsatz Welcker's ist jetzt abgedruckt mit Zusätzen in seinen Alten Denkmälern 1, S. 209 ff. In Bezug auf die Aufstellung verweise ich noch auf Friedrichs' Praxiteles S. 74 ff. und auf das, was ich in Jahn's Jahrbüchern Band 71, S. 694 ff. entgegnet habe.

56) [S. 42.] Bei Plinius 36, 28 steht in einigen Handschriften Nioben cum liberis morientem, was Böttiger, Andeutungen zu vierundzwanzig Vorlesungen, S. 174 mit Unrecht vertheidigt, die Spuren in den besseren Codices führen auf das allein richtige Niobae liberos morientes.

57) [S. 43.] Für Skopas sprechen sich Winckelmann, Meyer, Wagner, Schlegel, Gerhard, Brunn aus, und ich habe diese Ansicht früher getheilt; für Praxiteles dagegen glaubten Mengs, Lanzi, Fea, Visconti, Böttiger stimmen zu müssen; gegen jegliche Entscheidung und die Möglichkeit derselben erklärt sich Welcker a. a. O. S. 218 ff., und neuerlich Friederichs, Praxiteles S. 92 ff.

58) [S. 43.] Welcker a. a. O. S. 231.

59) [S. 43.] Es sei mir erlaubt, hier ein Wort über die Anordnung der Figuren auf meiner Tafel (Fig. 69.) zu sagen. Sie entspricht nicht der Aufstellung in Florenz und umfasst eine Figur mehr als die zusammen gefundene Gruppe (den Sohn a), während ich alle meiner Überzeugung nach nicht zugehörigen Figuren weggelassen habe. Die aufgenommenen Figuren habe ich so gestellt, wie ich glaube, dass sie ursprünglich gestanden haben, und die Lücken sind angedeutet. Obgleich ich der Ansicht bin, dass die Aufstellung in einem Giebel die wahrscheinlichste sei, habe ich die Gruppe doch nicht in einen solchen hineinzeichnen lassen wie Welcker, um nur das thatsächlich Vorhandene zu geben.

60) [S. 43.] Selbst Welcker a. a. O. S. 243 f. spricht sich nicht bestimmt genug gegen die Zugehörigkeit des sogenannten Ilioneus (Troïlos) in München zu der Niobegruppe aus. Dass die Statue zu der Gruppe nicht gehört haben kann geht daraus hervor, dass die Zahl der Söhne ohne dieselbe vollständig ist, man müsste denn ihr zu Liebe den sogenannten Narciss (a) opfern, der augenscheinlich an seinem richtigen Platze ist; zweitens haben alle Niobiden Gewandung, der Ilioneus (Troïlos) allein ist ganz nackt. Entscheidend aber ist ein Drittes. Die münchener Statue findet nicht allein, wie Müller im Handbuche sagt, „aus der Verbindung mit den Niobiden keine ganz genügende Erklärung," sondern sie kann als Niobide überhaupt gar nicht erklärt werden. Denn der Jüngling ist von einer *physischen* Gewalt kniend zu Boden geworfen worden, von dem er sich emporzuringen strebt, und wird von einer *sichtbaren* und *nahen* Gefahr bedroht, vor der er mit dem Oberkörper ausweicht und die er mit den Armen abzuwehren strebt. Ich behaupte dass dieses vollkommen sicher ist und bitte diejenigen Gelehrten, die gegen meine Erklärung der Statue geschrieben haben, dies zu widerlegen. Habe ich aber mit meiner Auffassung der Stellung der münchener Statue Recht, so folgt mit zwingender Nothwendigkeit, dass sie keinen Niobiden darstellen kann, denn bei diesem kann von einer physischen Gewalt, die ihn zu Boden geworfen hat, nicht die Rede sein, und Pfeile, die aus der Entfernung mit unberechenbarer Schnelligkeit heranfliegen, kann es Niemand einfallen mit den Armen abwehren zu wollen, so wenig wie Büchsenkugeln. Vor aus der Ferne wirkenden Schusswaffen ist überhaupt nur eine Rettung möglich: schleunige Flucht, und sicher wird Niemand einen anderen Rettungsversuch machen, wenn er von Schusswaffen bedroht ist, als zu fliehen, wie alle Niobiden fliehen, die nicht schon getroffen sind.

61) [S. 43.] Es handelt sich um die erste Tochter Nr. 10, rechts zunächst der Mutter in der Welcker'schen Anordnung. Gegen deren Zugehörigkeit zu der Gruppe Friederichs, Praxiteles S. 75 f.

62) [S. 43.] Es handelt sich um die Tochter Nr. 11 in der zweiten Stelle rechts von der Mutter in der Welcker'schen Anordnung; gegen ihre Zugehörigkeit Thiersch, Epochen S. 367, Note 66, und Friederichs, Praxiteles S. 77 ff.

63) [S. 44.] Vergl. Welcker a. a. O. S. 253. Die gewünschte Entsprechung gegen den Pädagogen mit dem jüngsten Sohn werden wir in der Gruppe von Bruder und Schwester (c. d.) suchen müssen.

64) [S. 45.] Von Wagner im Tübinger Kunstblatt, widerlegt von Welcker a. a. O. S. 259 ff.

65) [S. 45.] An halbkreisförmige Aufstellung dachten Wagner und Thiersch sowie Meyer und Levezow (Familie des Lykomedes S. 32); die Unmöglichkeit einer solchen erweist Welcker a. a. O. S. 259 ff.

66) [S. 45.] So dachte sich unter Anderen Friederichs, Praxiteles S. 88, die Aufstellung möglich, „in der [inneren] Seitenhalle einer Tempelcella;" wogegen ausser dem im Text angegebenen Grunde auch noch der Umstand spricht, dass die Seitenhalle selbst eines grösseren Tempels ausserhalb der die Schiffe trennenden Säulen dem Beschauer schwerlich Raum genug bot, um in die zum Überblick über die ganze Gruppe nöthige Entfernung zurücktreten zu können, während bei dem erforderlichen Zurücktreten die Säulen den Überblick unmöglich gemacht haben würden. Diesen Grund muss ich auch gegen die allenfalls noch denkbare Aufstellung in der äusseren Säulenhalle (im Peristyl) und zwar mit gleichem Nachdruck geltend machen.

67) [S. 45.] Vergl. Friederichs, Praxiteles S. 81 ff.

68) [S. 46.] Dies ist, nach Thiersch, Ep. Not. S. 315 f. schlagend und unwiderleglich von Welcker a. a. O. S. 255 ff. erwiesen, dessen Gründe auch allgemeine Billigung gefunden haben, wenigstens hat kein Schriftsteller über die Gruppe nach Welcker daran gedacht, die Götter mit in die Darstellung zu ziehn.

69) [S. 47.] Das Haupt ist allerdings ergänzt, aber seine Haltung unzweifelhaft; Trotz liegt auch in der Haltung der ganzen Figur mit ihren im Vergleich zu den Contouren der anderen Statuen eckigen und schroffen Linien.

70) [S. 47.] Will man dies Wort beibehalten, so findet es seine richtige Anwendung auf Demeter, die um Kora trauert; das ist die wirkliche „schmerzenreiche Mutter", die dies ganz und Nichts als dies ist.

71) [S. 48.] Der Ausdruck des Kopfes der Niobe ist sehr verschieden aufgefasst und beurteilt worden, siehe Welcker a. a. O. S. 289 f., aber von allen Schriftstellern, die Welcker anführt, evident

verkehrt. In neuerer Zeit hat Welcker's Auffassung, die auch ich zu motiviren suche, allgemeine (ausgesprochene oder stillschweigende) Zustimmung erfahren.

72) [S. 49.] Vergl. Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 383.

73) [S. 49.] Vergl. Brunn a. a. O.

74) [S. 49] Siehe Plinius 34, 91, wo nicht weniger als sechsundzwanzig Künstler genannt werden, die athletas et armatos et venatores sacrificantesque gebildet haben.

75) [S. 50.] Über Leochares vergl. Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 385 ff.

76) [S. 51.] Bei Plin. 34, 79 hat der Cod. Bamb. [fecit] Lyciscum mangonem puerum cet., andere Handschriften bieten Langonem, Lagonem, Lingonem. Man würde hier ohne Bedenken der Lesart der besten Handschrift folgen, die wie Brunn, Künstlergesch. 1, S. 388, und Urlichs, Arch. Ztg. 1846, S. 256 erweisen, einen guten Sinn giebt, wenn ihr nicht der Vers des Martial 9, 50: Nos facimus Bruti puerum nos Langŏna vivum entgegenstände, der, wie man allgemein annimmt, auf diese Statue anspielt und sie mit einem Namen (Langŏna) benennt, der vermöge der Quantität nicht in mangōna verändert werden kann. Ich glaube, dass Sillig zu dieser Stelle des Plinius mit Recht bemerkt: est hic locus unus ex illis de quibus semper disputari poterit, und ich mag deshalb auch nicht entscheiden, welchen Grad von Probabilität der Vorschlag Jahn's, N. Rhein. Mus. 9, S. 319 hat, der bei Plinius und bei Martial πλαγγών zu lesen vorschlägt, wodurch ein puer delicatus bezeichnet werden soll. Allerdings würde danach die unmittelbare Zusammenstellung dieses πλαγγών mit dem Bruti puer bei Martial, d. h. jenem Knaben des Strongylion, quem Brutus Philippensis amando cognomine suo inlustravit (Plin. 34, 32) passend genug sein, ob aber ein solcher πλαγγών wohl ein puer subdolae et fucatae vernilitatis gewesen sein wird, ist wenigstens fraglich; ich glaube, dass man sich einen puer delicatus eher anders charakterisirt denken wird; bezeichnend ist für ihn die fucata et subdola vernilitas wenigstens nicht. Da es scheint, dass man die Lesart mangonem Martials wegen wird aufgeben müssen, halte ich es für möglich, dass Jahn mit πλαγγών das Rechte getroffen hat, dass man aber die folgenden Worte puerum subdolae et fucatae vernilitatis als nicht auf den πλαγγών bezüglich, sondern ein neues Werk bezeichnend betrachten und vielleicht puerumque cet. wird lesen müssen.

77) [S. 51.] Archäologische Beiträge S. 19 ff.

78) [S. 51.] Abgebildet bei Clarac, Mus. des sculpt. pl. 407, Nr. 702.

79) [S. 51.] Vergl. Stuart, Antiquities of Athens Vol. 3, chapt. 9, pl. 11, und Müller's Denkmäler d. a. Kunst 2, Nr. 50 und Nr. 51.

80) [S. 54.] Über Bryaxis vergl. Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 383 ff.

81) [S. 54.] Vergl. Müller's Handb. §. 158 und 408, 2.

82) [S. 55.] Über Sthennis vergl. Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 391.

83) [S. 55.] Über Kephisodotos d. jüng. und Timarchos vergl. Brunn Künstlergeschichte 1, S. 391 ff.

84) [S. 56.] Alte Denkmäler 1, S. 317 ff.

85) [S. 56.] Siehe die Nachweise in Müller's Handb. §. 385, 4 und 392, 2.

86) [S. 57.] Über Papylos vergl. Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 394.

87) [S. 57.] Ein vollständiges Verzeichniss der attischen Künstler, die wir als Zeitgenossen der Söhne des Praxiteles betrachten dürfen, finden unsere Leser in Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 398 ff.

88) [S. 58.] Über Silanion vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 394 ff.

89) [S. 58.] Über Apollodoros vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 398.

90) [S. 58.] Über die Kunsturtheile bei Plinius, Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1850, S. 118.

91) [S. 59.] Vergl. Welcker im Katalog des bonner Gypsmuseums 2. Aufl., Nachtrag S. 9, Nr. 183 b.

92) [S. 60.] Über Euphranor als Bildhauer siehe Brunn, Künstlergesch. 1, S. 314 ff., über denselben als Maler das. 2, S. 181 ff. Auch Brunn stellt ihn zu den Attikern, freilich nicht bei der eigentlichen Besprechung des Künstlers, wohl aber wiederholt in dem Rückblick S. 429, 430, 435.

93) [S. 60.) Brunn a. a. O. irrt, indem er das grade Gegentheil angiebt, Dio Chrys. or. 37, p. 466 c, durch den allein wir diese Statue kennen, giebt ausdrücklich an, der Hephästos des Euphranor sei ἀρτίπους gewesen.

94) [S. 61.] Über Aristeides vergl. Brunn's Künstlergeschichte 2, S. 171 ff.

95) [S. 61.] Vergl. Feuerbach, Geschichte der Plastik 2, S. 150, auch Brunn, Künstlergeschichte a. a. O.

96) [S. 61.] Ganz abzusehn von der ungeheuerlichen und lächerlichen Reconstruction des Demos von Parrhasios durch Quatremère-de-Quincy, Monumens et ouvrages de l'art restitués verweise ich auf das, was Brunn, Künstlergeschichte 2, S. 109 f. auseinandersetzt, um die Angabe des Plinius probabel zu machen.

97) [S. 62.] Siehe Urlichs, Skopas im Peloponnes S. 14, und Curtius, Peloponnes 1, S. 154 f.

98) [S. 63.] Abgebildet in Stuart's Antiquities of Athens Vol. 1, chapt. 4, pl. 10—26 auch in Guhl und Caspar's Denkmälern der Kunst, 2. Abtheilung B, Tafel 4, Nr. 2.

99) [S. 64.] Feuerbach, Geschichte der Plastik 2, S. 144 f.

100) [S. 65.] Über Lysippos vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 358 ff.

101) [S. 66.] Ich habe es verschmäht und für Papierverschwendung gehalten, die unzählbaren Unrichtigkeiten im „Torso" von Herrn Adolph Stahr im Einzelnen nachzuweisen, weil dies Gelehrten gegenüber unnöthig gewesen wäre und Laien gegenüber, denen der „Torso" für ein gutes Buch gilt, vielleicht vergebens. Denn bei diesen, selbst bei hochgebildeten Männern und Frauen habe ich zu meinem Erstaunen die grösste Gleichgiltigkeit gegen die Richtigkeit oder Unrichtigkeit einer geschichtlichen Darstellung gefunden, an die man nur die eine Forderung der Lesbarkeit zu stellen scheint. Zum Ergötzen derjenigen unter meinen Lesern, welche das genannte Buch zu vergleichen nicht Zeit und Lust haben, will ich hier einmal ein charakteristisches Pröbchen davon mittheilen, wie der Herr Verfasser des „Torso" Geschichte fälscht. „Torso" 2, S. 12 f. steht über Lysippos' Tod wörtlich Folgendes: „Im hohen Alter, auf dem Gipfel eines Ruhmes, der u. s. w. traf ihn der Tod, wie es einem Helden der Kunst geziemt, in der Werkstatt, den Modellirstab in der Hand. Versenkt in die feine Ausführung einer Statue, so erzählt uns der römische Schriftsteller Petronius (!), vergass er Speise und Trank zu nehmen, und ohnmächtig trug man den Greis auf sein Lager, von dem er nicht mehr erstand." Das ist eine Folge der hohlen und sentimentalen Phrasenhaftigkeit.

102) [S. 66.] Von der Aufstellung des Zeuskolosses sagt Plinius 34, 40: mirum in eo, quod manu, ut ferunt, mobilis — ea ratio libramenti est – nullis convellatur procellis cet. Ob es je gelingen wird, den Sinn dieser Worte ganz aufzuklären, weiss ich nicht; in seltsamer Weise aber missversteht sie Feuerbach, Geschichte der Plastik 2, S. 154: „seltsam aber lautet ein Bericht des Plinius, dass der eine Arm der Statue beweglich war, damit kein Sturm sie niederreissen könne."

103) [S. 68.] Vergl. z. B. Müller's Denkmäler d. a. Kunst 1, Nr. 156, Handbuch §. 129, 2.

104) [S 68.] Vergl. z. B. Müller's Denkmäler d. a. Kunst 1, Nr. 157, Handbuch a. a. O. 2 c.

104 a) [S. 68.] Über diese Statue des stehend ruhenden Herakles handelt ausführlich Rathgeber, Arch. Ztg. 1857, Nr. 105 B in einem Aufsatze, der mir leider zu spät zuging, als dass ich ihn für meine Darstellung anders als für das im Texte angedeutete Resultat benutzen und ausführlicher als in dieser eingeschalteten Notiz besprechen kann, so mancherlei auch sonst über die „alt-aiolische und neu-aiolische Bildnerei" und etliche andere Aufstellungen in dieser Abhandlung zu sagen sein dürfte.

105) [S. 68.] So fasst die Statue der römische Dichter Statius, Silvae 4, 6, dem man ziemlich allgemein gefolgt ist.

106) [S. 69.] Abgebildet u. a. bei Clarac, Musée des sculptures pl. 785, Nr. 1977, und pl. 792, Nr. 1977 a.

107) [S. 69.] Bei Clarac a. a. O. pl. 797, Nr. 2006.

108) [S. 69.] Bei Clarac a. a. O. pl. 800, Nr. 2000.

109) [S. 69.] Bei Clarac a. a. O. pl. 800, Nr. 2010.

110) [S. 69.] Die pompejanische Gruppe in Zahn's Gemälden und Ornamenten aus Pompeji 2, Taf. 50, bei Clarac a. a. O. pl. 794, Nr. 2006 a, die Campana'sche in den Mon. dell' Inst. 4, pl. 8.

111) [S. 69] Siehe Welcker im Katalog des bonner Gypsmuseums 2. Aufl., S. 171 ff.

112) [S. 69.] Die englische Gruppe bei Clarac a. a. O. pl. 804, Nr. 2015 a, die florentiner daselbst pl. 802, Nr. 2016.

113) [S. 69.] Abgebildet u. a. bei Clarac a. a. O. pl. 787, Nr. 2005.

114) [S. 69.] Abgeb. bei Clarac. a. a. O. pl. 785, Nr. 1966.

115) [S. 69] Eine Gruppe, die Herakles' Kampf gegen Diomedes von Thrakien darstellt, befindet sich im Vatican, abgeb. bei Clarac pl. 797, Nr. 2001, allein sie entspricht der oben angeführ-

ten des Kampfes mit Geryon so sehr, dass ich sie eher für eine Nachbildung dieser mit veränderterm Gegenstande als für deren ursprüngliches Gegenstück halten möchte.

116) [S. 69.] Brunn bezweifelt, dass Lysippos auch die Sieben Weisen dargestellt habe, ich glaube aber, dass man dies nach dem Epigramm des Agathias (Anall. 3, 45, Nr. 35) dennoch wird annehmen müssen; denn wenn Lysippos in demselben gelobt wird (εὖγε ποιῶν), weil er den Fabeldichter vor (nicht über, wie Brunn übersetzt) die Sieben Weisen gestellt habe (στήσαο . . . ἑπτὰ σοφῶν ἔμπροσθεν), so kann das durchaus nur räumlich und thatsächlich, nicht aber von einem ethischen Vorziehn oder Voranstellen verstanden werden. Es setzt also Statuen der Sieben Weisen voraus, und dass diese von unbekannter anderer Hand gewesen seien, ist sehr unwahrscheinlich.

117) [S. 70.] Geschichte der Plastik 2, S. 162.

118) [S. 71.] Dies geschieht noch immer, natürlich bei Herrn Adolph Stahr, der über die Büste weidlich faselt, aber selbst bei Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 438.

119) [S. 71.] Geschichte der Plastik 2, S. 165.

120) [S. 72.] In meinen kunstarchäolog. Vorlesungen S. 137.

121) [S. 72.] Ich mache darauf aufmerksam, dass die Arme ergänzt sind, wie meine Zeichnung angiebt.

122) [S. 76.] Es ist gewiss nicht überflüssig hier daran zu erinnern, dass bedeutende Kenner den sogenannten barberinischen Faun, der im trunkenen Schlafe daliegend ein durchaus nicht idealisirtes Bild der Natur ist, als lysippisch betrachten. Siehe was ich kunstarch. Vorll. S. 123 angeführt habe. Ist diese Statue lysippisch, so würden wir in ihr vielleicht den Satyrn zu erkennen haben, denn Satyr ist der allgemeinere Ausdruck für die meisten Gestalten dieses Kreises; dann aber wäre der Satyr aus der Reihe der jugendschönen Darstellungen des Lysippos zu streichen.

123) [S. 79.] Über den Ausspruch des Lysippos, den Plinius nicht richtig wiederzugeben scheint, und über den Sinn, in welchem derselbe verstanden werden muss, habe ich in Nr. 9 meiner kunstgeschichtlichen Analekten in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1857 gehandelt.

124) [S. 80.] Wie weit es mir gelungen ist, mit meiner Auseinandersetzung über die Bedeutung von constantia und elegantia, austerum und iucundum genus in der Plastik bei Anderen Überzeugung zu schaffen, das muss ich erwarten; jedenfalls hoffe ich, auf die Bedeutung der plinianischen Stelle so nachdrücklich, wie sie es verdient, hingewiesen und dadurch, wenn ich nicht das Rechte getroffen habe, darauf hingewirkt zu haben, dass die Sache neu behandelt und zum Austrag gebracht werde. Ich verzichte darauf, für die Bedeutung der in Rede stehenden Wörter lexicalische Nachweise zu geben, die ich geben könnte, und bitte diejenigen, welche meine Darlegung prüfen, ja nicht zu glauben, in der beregten Angelegenheit sei nach dem gangbaren Sprachgebrauch allein zu entscheiden.

125) [S. 80.] So bei Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 372.

126) [S. 86.] Über Lysistratos vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 402 ff.

127) [S. 86.] Wenn Brunn a. a. O. S. 403 sagt, dass die drei letzten Sätze bei Plinius von „derselbe erfand auch" an, sich nicht auf Lysistratos beziehn können, so weiss ich nicht, wo hiervon der Grund zu suchen sein soll, vielmehr scheint es mir sachlich vollkommen denkbar, wie auch Welcker in seinem Katalog des bonner Gypsmuseums 2. Aufl., S. 7 annimmt, dass Lysistratos, wie er lebende Menschen abzuformen erfand, auch der Erfinder der Gypsabgüsse von Statuen gewesen sei. Diese Kunst auf Butades zu übertragen, wie Brunn will, scheint mir bedenklich, und in wiefern dieser (Butades) die Gypsformung über Bildwerken „zur Darstellung seiner prostypa und ectypa benutzen mochte" ist mir gänzlich unklar. Unzweifelhaft scheint mir nur, dass bei Plinius der Schluss der in Rede stehenden Stelle von den Worten crevitque res in tantum an nicht mehr zu dem gehört, was sich auf Lysistratos und seine Gypsformerei bezieht.

128) [S. 88.] Über Daïppos vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 407 f.

129) [S. 88.] Über Boëdas vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 408.

130) [S. 88.] Gegen die Zurückführung des betenden Knaben auf Boëdas erklärt sich auch Bursian in Jahn's Jahrbüchern 1856, 1, S. 513 f., dem ich jedoch in der Behauptung, der Knabe zeige mehr polykletische als lysippische Proportionen, ausdrücklich widersprechen muss.

131) [S. 89.] Über Euthykrates vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 409 f.

132) [S. 90.] Bei Plinius 34, 66 schwanken die Handschriften zwischen equum cum fiscinis oder cum fuscinis, womit noch Niemand Etwas hat anfangen können, weshalb ich nicht zweifle,

dass Jahn (N. Rhein. Mus. 9, S. 317) mit der Änderung: coquum cum fiscinis das Rechte getroffen hat.

133) [S. 90.] Siehe z. B. Clarac, Musée des sculptures pl. 879, Nr. 2244, 2245, pl. 881, Nr. 2243 A. B., pl. 882, Nr. 2247 A. B.

134) [S. 90.] Bei Tatian. c. Gr. 52 ist dies Werk als Παντευχὶς συλλαμβάνουσα ἐκ φθορέως angegeben. Panteuchis ist nicht griechisch und wird von Jahn Arch. Ztg. 8, S. 239 f. gewiss mit Recht in Παννυχίς geändert; Παννυχίς ist ein bekannter weiblicher, besonders Hetärenname und der Titel mehrer Komödien. Dass diese Komödien nach Hetären genannt seien, hat schon Lobeck als unwahrscheinlich angesprochen, und Jahn macht darauf aufmerksam, dass die Worte συλλαμβάνουσα ἐκ φθορέως auch für den Gegenstand des Werkes von Euthykrates nicht füglich an eine Hetäre denken lassen; dagegen erinnern sie an den in der neueren Komödie so häufigen Umstand, dass ein Mädchen bei einer nächtlichen Feier von einem Jünglinge verführt wird, worauf dann die Verwickelung des Stückes beruht. Das scheint mir Alles vollkommen richtig zu sein, und dennoch weiss ich nicht, ob wir dadurch eine bestimmte Vorstellung von dem Werke des Euthykrates gewinnen, oder wie wir die Annahme eines Einflusses der Komödie auf die bildende Kunst in diesem Falle verwerthen sollen. Dass Euthykrates' Werk gradezu das darstellte, was die Worte σ. ἐ. φθ. besagen, ist mir undenkbar, und die einzige Vorstellung, die ich mir zu bilden vermag, ist die von einer Gruppe, in der etwa eine Entführung dargestellt war, welche der Verführung vorhergehn musste. Der Name Pannychis mochte auf bezeichnendem Festcostüm des entführten Mädchens beruhen, in welcher Art und in welchem Grade sinnlich die Composition war, vermögen wir nicht zu entscheiden.

135) [S. 90.] Bei Plinius 34, 66 lesen wir nach dem Cod. Bamb. die Worte: simulacrum ipsum Trophonii ad oraculum, die verschiedene Erklärungen gefunden haben, während Jahn im N. Rhein. Mus. 9, S. 318, indem er Sillig's Erklärung widerlegt, wie mir scheint, mit unzweifelhaftem Rechte annimmt, entweder stecke in ipsum ein corrumpirter Name, oder dieser Name sei vor ipsum ausgefallen.

136) [S. 90.] Über Tisikrates, Xenokrates und Phanis vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 410 f.

137) [S. 90.] Über Eutychides vergl. Brunn a. a. O. S. 411 ff.

138) [S. 92.] Dass Brunn dies versucht (siehe Künstlergeschichte S. 437), weiss ich wohl, aber ich stelle in Abrede, dass er es mit Recht und mit Erfolg thue.

139) [S. 93.] Über Chares vergl. Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 415.

140) [S. 95.] Über sonstige argivisch-sikyonische Künstler wahrscheinlich dieser Zeit vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 418 ff.

141) [S. 95.] In dieser finden sie ihren Platz bei Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 267 ff. u. 293 ff.

142) [S. 96.] Siehe die Darlegungen bei Brunn a. a. O. S. 294 f.

143) [S. 97.] Dies thut Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 307, indem er darauf sogar weitergehende Schlüsse über den Kunstcharakter nicht allein der thebanischen Meister, sondern auch der Schüler Polyklet's baut, mit denen er die Thebaner zusammengruppirt.

144) [S. 97.] Über Damophon vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 287 ff.

145) [S. 99.] Künstlergeschichte 1, S. 418 ff.

146) [S. 99.] Nach unseren Texten des Pausanias heisst Boëthos Karthager (Καρχηδόνιος), da aber Karchedon und Chalkedon auch sonst verwechselt sind, so ist O. Müller's Annahme (Wiener Jahrbücher 39, 149, Handb. §. 159, 1), Boëthos stamme aus Chalkedon (in Bithynien), im hohen Grade wahrscheinlich, und wird nur um so wahrscheinlicher dadurch, dass eine Inschrift zwei Söhne des Boëthos Nikomedier nennt, denn Nikomedia und Chalkedon sind benachbarte Städte; vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 501 f.

147) [S. 99.] In die Zeit, von der wir reden, setzt auch Müller Boëthos an, indem er im Handbuch an der eben erwähnten Stelle von der Toreutik der folgenden Periode redend sagt: „Mentor zwar, der vortrefflichste caelator argenti, gehört der vorigen Periode an, und Boëthos scheint sein Zeitgenoss." Auch eine genauere Betrachtung des Toreutenverzeichnisses bei Plinius 33, 154 f. dürfte für Boëthos' Zeitalter dasselbe Resultat ergeben. Denn dies Verzeichniss scheint rein chronologisch angeordnet zu sein. Allen Toreuten voran steht der vorzüglichste Mentor, die nächstberühmten sind: Akragas, Boëthos und Mys, dieser ein Zeitgenoss des Parrhasios, nach dessen Zeichnungen er arbeitete, dann folgt post hos, d. h. später als diese: Kalamis, der hiernach von dem alten athenischen Bildner zu unterscheiden ist, was im ersten Bande über-

sehn wurde, und Antipater von nicht sicher bestimmtem Zeitalter, während sich diesen erst die Toreuten der Periode des Hellenismus, Stratonikos, Tauriskos, Ariston und Hekatäos als eine Gruppe von Zeitgenossen anschliessen und die Liste mit den Künstlern endet, die zur Zeit des Pompejus lebten.

148) [S. 100.] Wie dies Brunn thut, Künstlergeschichte 1, S. 500 und S. 511.

149) [S. 100.] In Verbindung mit Boëthos und als Parallelwerk zu dem Knaben mit der Gans ist der Dornauszieher auch schon von Anderen genannt worden, siehe z. B. Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 511.

150) [S. 101.] Im Katalog des bonner Gypsmuseums, 2. Aufl., Nr. 81.

151) [S. 101.] Am angef. Orte, Nr. 39.

152) [S. 102.] Eine vortreffliche Beschreibung der Reliefe von Budrun von Urlichs ist in der Archäol. Zeitung von 1847, Nr. 11, eine sehr ausführliche aber mehr rhetorisch prunkende als kritische Besprechung derselben von Emil Braun in den Annali dell' Instituto 1850, p 285 ff. Abgebildet sind die budruner Platten in den Monumenten des archäol. Instituts Band 5, Taf. 18—21, und die zu denselben gerechneten Plattenfragmente von Genua das. Taf 1 – 3

153) [S. 103.] Vergl. Archäol. Ztg. von 1847, Nr. 12, 1848 Anzeiger S. 81* und Ross' Reisen nach Kos, Halikarnassos, Rhodos und Cypern, Halle 1852, S. 33 ff., wo dem Mausoleum ein sehr verschiedener Platz angewiesen wird.

154) [S. 103.] Todtengespräche Nr. 24, §. 1. Die Worte sind: *τὸ δὲ μέγιστον, ὅτι ἐν Ἁλικαρνασσῷ μνῆμα παμμέγεθες ἔχω ἐπικείμενον, ἡλίκον οὐκ ἄλλος νεκρός, ἀλλ' οὐδὲ οὕτως ἐς κάλλος ἐξησκημένον, ἵππων καὶ ἀνδρῶν ἐς τὸ ἀκριβέστατον εἰκασμένων λίθου τοῦ καλλίστου κ. τ. λ.*

155) [S. 104.] Diesen Ausweg versucht Urlichs a. a. O. S. 170.

156) [S. 105.] Diese Frage wirft Gerhard auf, Arch. Ztg. 1849, Anzeiger S. 115.

157) [S. 105.] Das im Text über die Reliefe von Budrun Vorgetragene stimmt in der Hauptsache mit der Ansicht überein, welche mein Freund Dr. Leopold Schmidt in einem Vortrage am bonner Winckelmannsfeste von 1849 entwickelte, und von dem ein kurzer Auszug in der Archäol. Zeitung von 1849, S. 115 gegeben ist. Ich bekenne mit Freuden, die ersten Fingerzeige zu der vorgetragenen Ansicht über die Reliefe von Budrun durch den genannten Vortrag erhalten zu haben, brauche aber wohl kaum hinzuzufügen, dass ich meine Überzeugung niemals mit der Entschiedenheit auszusprechen gewagt hätte, mit der ich sie ausgesprochen habe, wenn ich über die Reliefe nach der blossen Abbildung hätte urteilen müssen und nicht in London die Gelegenheit zum eingänglichsten Studium der Originale gehabt hätte.

158) [S. 105.] Augsburger Allg. Zeitung 1857, Juli Nr. 207, S. 3302.

159) [S. 105.] Eine kleine Skizze dieses Modells finden meine Leser in der Archäol. Zeitung von 1847, Taf. 12. Besprechungen der Sculpturen sind verzeichnet in Müller's Handb. 4. Aufl. S. 128.

160) [S. 106.] In dem von ihm herausgegebenen Museum of classical Antiquities I, S. 256 ff.

161) [S. 106.] Zu Müller's Handbuch §. 128*.

162) [S. 107.] Falkener berechnet für sein Gesammtmonument das Datum 500 v. Chr., also wesentlich die Zeit, in welcher die äginetischen Giebelgruppen entstanden. Das dieses einfach unmöglich sei und dass nichts von dem, was uns Falkener über den rascheren Fortschritt der Kunst in Kleinasien Europa gegenüber erzählt, das Datum denkbar und möglich macht, wird Jeder eingestehn, der sich mit der Entwickelungsgeschichte der griechischen Kunst bekannt gemacht hat.

163) [S. 107.] Der Umstand, dass mehre der attributiven Thiere an den Basen der fraglichen Statuen mit Städtewahrzeichen z. B. von Knidos, Kos u. A. übereinstimmen, hat die Ansicht hervorgerufen, die auch Falkener vertritt, die Statuen stellen von Harpagos überwundene Städte dar. Dieser Ansicht aber steht die heftige Bewegung und Handlung der Statuen, die sich nicht aus einer vergangenen Begebenheit erklären lässt, als unlösliche Schwierigkeit entgegen.

164) [S. 108.] Welcker a. a. O. sagt sogar, „dass die Statuen über die Mänade von Skopas in Kühnheit und Leichtigkeit der Darstellung noch hinausgehn," worüber freilich schwer abzusprechen sein dürfte.

165) [S. 109.] Eine kleine Abbildung, die einen ungefähren Begriff zu geben im Stande ist, liegt Falkener's Abhandlung a. a. O. bei.

FÜNFTES BUCH.

DIE ZEIT DER ERSTEN NACHBLÜTHE DER KUNST.

EINLEITUNG UND ÜBERSICHT.

Zum Verständniss der Schicksale der bildenden Kunst in dem jetzt zu behandelnden Zeitraume, der mit der Unterwerfung Griechenlands unter die römische Herrschaft abschliesst, müssen wir uns die politischen und Culturverhältnisse dieser Epoche, der Zeit des Hellenismus in einem gedrängten Überblicke vergegenwärtigen.

Es ist der weltgeschichtliche Grundcharakter des Griechenthums in allen Perioden seiner eigenthümlichen Entwickelung gewesen, im engsten Raume und mit den geringsten Mitteln durch die allseitige Ausbildung und Verwendung seiner Kräfte das Grossartigste zu leisten. Griechenland selbst ist das kleinste Stück Erde, auf dem jemals ein für die Geschicke der Menschheit bestimmender Act der Weltgeschichte gespielt hat, es ist gegenüber den Reichen, mit denen im Conflict sich das Griechenthum zu seiner weltgeschichtlichen Bedeutung herausbildete, fast verschwindend, seine Volkszahl erscheint gegenüber derjenigen der barbarischen Nationen, mit denen die Griechen sich zu messen zu hatten, als ein winziger Bruchtheil. Und dieses kleine Griechenland mit der geringen Zahl seiner Einwohner fühlte sich nur den Fremden, den Barbaren gegenüber als ein Ganzes, und hatte thatsächlich seine Einheit nur in gewissen allgemeinen Zügen der Cultur, im Inneren zerfiel das griechische Land und die griechische Nation in eine Vielheit von Landschaften und Stämmen, in eine Menge von kleinen Staaten, welche, zum Theil mit einem Gebiete von wenigen Quadratmeilen und mit einer Volkszahl von etlichen Tausenden selbständig und selbst feindlich einander gegenüberstanden. Und selbst diese Staaten, die zum Theil durch Eroberungen zusammengeschweisst waren, bildeten noch nicht in jeder Hinsicht die letzten Einheiten, sondern gliederten sich wieder in einer grösseren oder geringeren Zahl von Stämmen, Geschlechtern, Familien, die in mehr als einer Rücksicht einander gegenüber einen nicht unbeträchtlichen Grad von Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit und von selbständiger und eigenthümlicher Entwickelung gehabt haben. Freilich dehnte sich das Griechenthum im Laufe der Jahrhunderte über weitere Länderstrecken aus, bedeckte es mit seinen Colonien fast alle Küsten des mittelländischen Meeres, aber gleichwie diese Colonien nicht von einer Einheit ausgingen, bildeten sie unter sich auch keine Einheit und hatten mit dem Mutterlande nur den Zusammenhang, welcher auch in diesem die Stämme und Staaten an einander band,

den bewussten Gegensatz gegen das Barbarenthum, die Gemeinsamkeit der Sprache, die Gleichartigkeit der Verfassung, die Verwandtschaft der Religion.

Sowie aber diese Zerklüftung und Zersplitterung der griechischen Nation letzthin darauf beruht, dass die mannigfaltigen und verschiedenen Anlagen, mit denen sie ausgestattet war, nach individueller Ausbildung rangen, fanden die tausendfachen Kräfte der einzelnen Stämme, Staaten, Geschlechter und Individuen in der Theilung und durch diese den Anlass und die Nöthigung zur allseitigsten Anspannung und zur durchgreifendsten Entfaltung. Indem jede kleine Einheit selbständig und in sich geschlossen als ein Ganzes dastehn und sich den anderen gegenüber behaupten wollte, musste sie für die sorgfältigste Pflege aller Keime der Kraft sorgen, von denen manche in einer grösseren Gemeinschaft nicht in Anspruch genommen worden wären, musste jedes der kleinen Ganzen sich sein eignes Centrum bilden, und um dieses alle seine Mittel zusammenfassen. Und somit beruht die Grösse der griechischen Nation im Gegensatze zu der einheitlichen Massenbewegung, welche die Culturentwickelung der Barbarenvölker bezeichnet und bedingt, darauf, dass in der unendlich vervielfältigten Einzelbewegung alle Keime zur Entfaltung, alle Kräfte zur Geltung, alle Mittel zur Verwendung gelangten.

Ich bin weit davon entfernt zu glauben, ich habe mit den vorstehenden Sätzen etwas Neues ausgesprochen; was ich so eben vorgetragen habe, ist längst allgemein anerkannt und viel weiter ausgeführt und tiefer begründet, als ich es hier ausführen und begründen darf. Auch bedarf es dessen nicht; wohl aber musste ich an diese Verhältnisse erinnern, weil ihre Aufhebung es begreiflich macht, dass das Griechenthum in einer Periode, wie die jetzt zu besprechende, bei der weitesten Ausdehnung seiner Einflüsse, ja seiner Herrschaft am wenigsten von der ihm eigenthümlichen intensiven Kraft offenbart, warum das Griechenthum in einem Zeitraume, wo seine Cultur fast die ganze Welt durchdrang, am unproductivsten, ja zum Erschrecken unproductiv in dem Allen war, worin sein weltgeschichtlicher Beruf bestand.

Alexander der Grosse hatte dem griechischen Kleinstaatenthum ein Ende gemacht, er hatte die Zerklüftung und Zersplitterung Griechenlands aufgehoben und die charakteristische freie Einzelbewegung in eine der griechischen Nation innerlich fremde Massenbewegung mit einem Ziel und Zweck verwandelt, eine Massenbewegung, deren Impulse von ihm allein ausgingen und der alle Kräfte dienstbar sein sollten. War das Griechenthum erstarkt im Gegensatze zum Barbarenthum, so ging Alexander's Streben auf die Aufhebung dieses Gegensatzes hinaus, so fasste er die Idee eines Weltreiches, in welchem die Sonderentwickelungen der einzelnen Nationen zu einer gemeinsamen Culturentwickelung der Menschheit verschmelzen sollten. Seine Idee ist nie verwirklicht worden. So lange er lebte, hatte er mit der Ausbreitung des Griechenthums und der griechischen Cultur unter den Fremden zu thun, und fand nur für ganz schwache und äusserliche, und eben deshalb nicht grade segensreiche Ansätze und Anfänge der Ausgleichung, wie er sie gedacht hatte, Zeit und Gelegenheit. Mit der Gewalt der Waffen hatte er die fremden Nationen unter das Joch seines Willens gezwungen, hatte er das Griechenthum als siegreiche Macht auf das Barbarenthum zu pfropfen begonnen, ohne dass es ihm möglich wurde, die Culturelemente der unterworfenen Nationen in ihrer eigenthümlichen Kraft für das Griechenthum fruchtbar zu machen. Gewalt und Kampf hatte die Weltmonarchie Alexander's zusammengetrieben, Gewalt

und dreissigjährige wüste Kämpfe liessen nach seinem Tode aus dieser Weltmonarchie jene Monarchien entstehn, in denen seine Feldherrn und Nachfolger im Barbarenlande hellenische Dynastien gründeten. Und mochten diese Dynastien bemüht sein, sich den Eigenthümlichkeiten der ihrem Scepter unterworfenen Nationen anzubequemen, mochten die Ptolemäer in Ägypten sich als Könige nach Pharaonenart von der Priesterschaft inauguriren lassen, sie blieben fremde Herrscher im eroberten Lande, sie blieben Griechen, das Griechenthum die Stütze ihrer Macht; griechische Sprache ward die herrschende aller Gebildeten, griechische Sitte und Cultur die massgebende; die Barbaren wurden hellenisirt; aber indem die barbarischen Nationalitäten mehr oder minder in dieses ihnen siegend aufgedrängte Hellenenthum aufgingen, verlor hinwiederum das Griechenthum, dessen Stärke in der Concentration auf sich bestanden hatte, in dieser, seinem Wesen nicht entsprechenden Propaganda, in dieser Ausbreitung in die fremdartigen Massen den eigentlichen Halt seiner Kraft, seine Individualität, verschwamm es wie ein färbender Tropfen in einer anderen Flüssigkeit, ohne gleichwohl sich von den fremden Elementen, mit denen es in Berührung trat, so Viel zu assimiliren, dass aus dieser Mischung ein originales Neue hätte hervorgehn können.

Wenn die hier mit wenigen flüchtigen Strichen skizzirte Auffassung der Aufgabe, welche dem Griechenthum in dieser Periode zugetheilt war, richtig ist, wenn diese Aufgabe mit einem Worte darin bestand, sich auszubreiten, so dürfen wir uns nicht wundern, dass das Griechenthum, anstatt neue Bahnen seiner eigenen Entwickelung aufzusuchen, auf das reiche und sichere Erbtheil seiner grossen Vergangenheit zurückgriff und, indem es die Schätze seiner Cultur und seines Geistes zum Gemeingut der halben Welt machen sollte, dass es sich bemühte, sich seines geistigen Besitzes selbst zu vergewissern. In der That scheint sich das Streben dieser Periode, welches sich am deutlichsten in der Geschichte der Litteratur offenbart, und namentlich Gestalt gewinnt in der Sammlung jener riesenhaften Bibliotheken in Pergamos und Alexandria und in der ganzen allseitigen wissenschaftlichen Thätigkeit, welche sich an den in diesen Bibliotheken aufgespeicherten, fast unübersehbaren Vorrath der Schöpfungen vergangener Jahrhunderte anknüpfte, aus dem Verständniss der Bedingungen zu erklären, durch welche allein das Griechenthum seine damalige Aufgabe erfüllen konnte. „Man sollte, sagt Bernhardy [1]), lernen und wissen, Gelehrsamkeit und Wissenschaft zu fernerem Wachsthum an Andere mittheilen; Meister und Lehrlinge, die sich kastenartig aus der ungebildeten Menge erheben, die nur mittels einer stetigen Tradition gedeihen, treten an die Stelle der originalen und selbstdenkenden Geister, welche sonst nur als Sprecher mitten in einer urteilsfähigen und gleichgestimmten Nation gewirkt hatten. Ein Trieb zum massenhaften Lesen und Schreiben, Polymathie und Polygraphie sind die Hebel der von Alexander gestifteten Welt, schöpferisches Genie hat in ihr keine Geltung.“ Das ist eigentlich das Entscheidende. Unmittelbarkeit und Genialität war der Grundcharakter aller litterarischen Production Griechenlands von Homer bis auf die attische Beredsamkeit gewesen; Mittelbarkeit und Mangel an Genialität, die einzelne Talente nicht ersetzen können, bezeichnen diese Epoche. An Erudition steht dieselbe unvergleichlich da in der Geschichte der alten Welt, fast unvergleichlich in der ganzen Weltgeschichte bis auf unsere vielfach verwandte Zeit; wohl kann die Litteratur als Ganzes gefasst auf der Grundlage der

Gelehrsamkeit Bedeutendes leisten, aber alle Production wird bewusster oder unbewusster gefärbt von dem Streben, die grossen Vorbilder, von deren Werth man innerlich überzeugt ist, zu erreichen, wo möglich zu überbieten. Deshalb braucht man gegen die Litteratur der hellenistischen Zeit nicht ungerecht zu sein um zu behaupten, dass ihr die Originalität und Frische abgeht, so durchaus im Drama, im Epos und in der Elegie, und selbst das Idyll Theokrit's ist eigentlich nur eine sehnsüchtige Reaction gegen die höfische und Schulbildung und Überbildung, aus der es hervorgeht. Die beste Kraft vereinigt sich auf die Geschichtschreibung, der die Erforschung der Vergangenheit zum Grunde liegt und auf die Philosophie, die das Gewordene und Bestehende zu begreifen und zu erklären berufen ist.

Derselbe Mangel an Unmittelbarkeit und Selbständigkeit, welcher die Litteratur kennzeichnet, tritt uns fast aus allen Richtungen des damaligen Lebens entgegen. In der Politik war an die Stelle des selbständigen, auf Bürgerschaft und Bürgertugend beruhenden Staatswesens das monarchissche Princip getreten, und zwar in seiner schroffsten Form, der Wille und das Interesse der Höfe und Dynastien beherrschte die Bewegung der Nationen; was sich diesem Willen und Interesse dienend unterordnete, fand seine Förderung von oben her, was sich ihm entgegenstellte, ward unterdrückt. Die Demokratien und Oligarchien des Mutterlandes führten ein Scheinleben unter makedonischer Hoheit, ihr Dasein ermangelte des wirklichen Werthes und der Bedeutung, selbst der achäische Bund ist Nichts als der unfruchtbare Versuch das alte Staatenthum zu erhalten; nur ganz einzelnen Staaten, namentlich dem handelsreichen und seemächtigen Rhodos war die Fortsetzung einer selbständigen, auf eigener Kraft beruhenden Existenz möglich geworden.

Der religiöse Glaube, schon in der vorigen Epoche vielfach vom Skepticismus benagt und vom Indifferentismus geschwächt, hatte in dieser Zeit fast alle Naivetät, alle Innigkeit verloren, und die Religion war zum leeren Formalismus und Caeremoniengepränge hinabgesunken. „Die persönliche Gestalt der Götter war der Wissenschaft zum Opfer gefallen. Vergebens deutet die stoische Schule die alten Göttersagen in pantheistische Allegorien um, vergebens zieht sich Epikur in den Quietismus blos subjectiver Empfindung zurück; der wachsende Indifferentismus gegen die alte Religion zeigt, dass der innerste Lebensnerv derselben zersetzt und zerfressen war. Die stille, sinnige Lebensgemeinschaft mit der Gottheit war verschwunden, und doch konnte sich das unaustilgbare religiöse Bedürfniss des Volkes bei den kahlen Verstandesresultaten nicht befriedigen [2])." Hie und da griff man nach den Religionsformen der Fremden, mit denen man sich zu mischen gezwungen war, das Fremde als Unverstandenes, Geheimnissvolles beginnt seinen Reiz zu üben, einzelne Culte, der Isis, des Mithras u. a. werden in die griechische Religionswelt eingebürgert, daneben erhebt sich Astrologie, Zauberei und Sibyllenwesen und neben der Verstandesaufklärung blüht der krasseste Mysticismus auf. Und gleicherweise war die Sitte und Zucht des Privatlebens, welche auf dem Bürgerthum beruhte, vielfach gelockert, wie sie bereits in der letztvergangenen Zeit sich darstellt, ihres inneren Kerns und ihrer Bedeutung verlustig gegangen, nur die Form des Lebens hatte sich als der Rahmen erhalten, in dem ein ganz veränderter Inhalt sich bewegte, während der wachsende Hang nach Pracht und Genuss an dem Glanz der Höfe reichliche Nahrung fand und die Bedeutungslosigkeit des individuellen Daseins zum egoistischen

Ergreifen jeder Gunst des Augenblicks drängte, und das griechische Volk auch in seinem Privatleben zum Gegenstande herzlicher Verachtung des siegenden Römerthums machte.

Und nun die bildende Kunst. Wäre es nicht ein Wunder zu nennen, wenn in einer solchen Zeit die Kunst Bedeutendes und Neues geschaffen hätte? Die Kunst lässt sich noch weniger als die Litteratur gelehrt behandeln, sie vor Allem will Unmittelbarkeit und Genialität. Die griechische Kunst aber hat während des ganzen Verlaufs ihrer Entwickelung in ganz besonderem Masse mit dem Inhalte des nationalen Lebens im Zusammenhange gestanden, sie ist erstarkt mit dem Erstarken des griechischen Volksthums, sie ist gross geworden mit der politischen Grösse der Nation, sie hat sich gestützt auf die freie Kraft des hellenischen Geisteslebens, sie hat die Errungenschaften und alle Tüchtigkeit des Volkes in ihren Werken ideal verklärt und monumental verewigt, sie hat ihren besten und schönsten Inhalt aus dem religiösen Glauben entnommen, ihre erhabensten und reinsten Gestaltungen aus dem lebendigen Götterthum und der lebendig überlieferten Sage. Was blieb ihr jetzt? auf welches Volksthum sollte sie sich stützen, an welcher nationalen Grösse sich begeistern? welchen religiösen Glauben sollte sie in sichtbarer Gestalt verkörpern, welchen Thaten im idealen Gegenbilde sagenhafter Heroenherrlichkeit unvergängliche Denkmäler gründen?

Wir wollen in einer Übersicht über das, was wir von dem thatsächlichen Zustande der bildenden Kunst Griechenlands in der Periode des Hellenismus von der befestigten Herrschaft der neuen Reiche bis zum Beginne der römischen Herrschaft wissen, die Antwort auf diese Fragen suchen.

Um zu keinen Missverständnissen Anlass zu geben, muss ich der folgenden Darstellung eine Bemerkung voranschicken. Wir haben im Verlaufe unserer Betrachtungen gesehn, dass fast keine Epoche der griechischen Kunstgeschichte sich chronologisch scharf mit einem Jahre oder einem Jahrzehnt abgrenzen lässt, fast überall finden wir Übergangserscheinungen, fast überall ragen die Ausläufer der Kunstübung einer älteren Zeit in die Neuschöpfungen der folgenden Periode hinüber. Um aber zu entscheiden, welcher Periode der Entwickelung ein Künstler angehört, müssen wir nicht sowohl nach der letzten Ausdehnung seiner Thätigkeit, als vielmehr darnach forschen, im welchem Boden seine Thätigkeit ihre Wurzeln hat, in welcher Zeit sie ihren Schwerpunkt findet. Da wir dieses einzig berechtigte Princip festgehalten haben, konnte es uns nicht beikommen, Künstler wie Onatas, Hegias, Kritios und Nesiotes, Ageladas und Kanachos, Pythagoras und Kalamis, mögen diese selbst zum Theil noch als rüstige Männer die Zeit der Kunstblüthe nach den Perserkriegen erlebt und in dieser Zeit gearbeitet haben, als Repräsentanten der neuen Periode zu betrachten; sie wurzeln in der alten Zeit, sie sind berühmte Männer ehe Phidias seine ersten Versuche macht, und ohnstreitig haben wir sie berechtigter Weise nach dem Schwerpunkte und Charakter ihrer Thätigkeit als Vertreter der älteren Zeit geschildert. Gleiches muss ich hier für die Künstler geltend machen, welche als jüngere Genossen und Schüler der grossen Repräsentanten der vorigen Epoche die Zeit, von der wir jetzt zu reden haben, erlebten und im Anfange dieser Periode noch zu wirken fortgefahren haben mögen. Wie lange über den Anfang der 120er Olympiaden hinaus Männer wie die Söhne des Praxiteles, wie die jüngeren Genossen des Skopas, wie die Schüler des

Lysippos noch als thätige Künstler wirkten, das wissen wir nicht genau, aber das kann uns deswegen auch gleichgiltig sein, weil der Schwerpunkt ihres Schaffens und der Charakter ihrer Kunst ohne Frage der vergangenen Epoche angehört, und wir nur bei ganz einzelnen derselben Werke finden, welche, wie die Porträts einzelner Feldherrn und Nachfolger Alexander's, dem Kreise der um die Mitte der 120er Olympiaden neu beginnenden Periode angehören. Nicht also die letzten Ausläufer des verflossenen Zeitraums, sondern dasjenige haben wir in's Auge zu fassen, was neben und nach diesen sich Neues auf dem Grund und Boden der neuen Zeit erhebt.

In Bezug auf die Kunst unserer Periode steht ein merkwürdiger Ausspruch bei Plinius, den ich der folgenden Untersuchung zum Grunde legen will, weil sie an demselben einen bestimmten Halt gewinnt. „Nach der 121. Olympiade hörte die Kunst auf und erhob sich erst wieder in der 156., in der Künstler lebten, die sich freilich mit den früher genannten nicht messen konnten, die aber dennoch berühmt waren.“ Plinius redet von dem Erzguss, und es ist hervorgehoben worden[3], nicht einmal in Bezug auf diesen sei der Ausspruch strenge richtig. Dies muss zugegeben werden, allein ich behaupte dagegen, der Ausspruch ist im höheren und weiteren Sinne wahr; er ist richtig und begründet, wenn wir ihn nicht sowohl auf die Kunstübung als auf die Kunstentwickelung beziehn; die Kunstübung geht ohne allen Zweifel fort, aber eine Fortentwickelung der Kunst tritt uns während dieser ganzen Periode nur an zwei Stätten, in Rhodos und Pergamos entgegen. Ehe ich dies thatsächlich im Einzelnen zu belegen versuche, muss ich einem Einwande begegnen, welcher, wenn er begründet wäre, dem thatsächlichen Erweise, dass wir aus dem ganzen Zeitraume ausser den Werken der rhodischen und der pergamenischen Schule Nichts kennen, an dem sich ein Fortschritt, eine selbständige Entwickelung, ein originales Schaffen der plastischen Kunst offenbarte, den grössten Theil seines Werthes nehmen würde. Diesen Einwand erhebt Brunn[4], indem er die Gründe für den vorstehenden Ausspruch des Plinius nur zum Theil in der Kunstgeschichte, zum anderen Theil in der Geschichte der Litteratur, in der antiken Kunstgeschichtschreibung sucht. Dass die griechische Schriftstellerei über Kunst und Künstler zum grossen Theile eben der alexandrinischen Periode angehört, ist richtig, sie bildet einen Theil der gelehrten Bestrebungen, in denen diese Zeit excellirte. „Der Zeitgenossen wird aber, meint Brunn, wie noch heute in neueren Kunstgeschichten, auch damals kaum Erwähnung geschehen sein. Die 121. Olympiade mochte von einem oder einigen Schriftstellern aus einem uns nicht näher bekannten Grunde zum Schlusspunkte gewählt worden sein. Dass Plinius dann in der 156. Ol. einen neuen Anfangspunkt findet, hat seinen Grund in der Kunstschriftstellerei, die sich im letzten Jahrhundert der Republik in Rom entwickelte. Denn diese Olympiade bezeichnet in runder Zahl den Zeitpunkt, in welchem die griechische Kunst in Rom zu einer unbestrittenen Herrschaft gelangte. Während also die römischen Auctoren die älteren Epochen nach den griechischen Darstellungen aus der Diadochenzeit behandeln mochten, über diese selbst aber ihnen nicht ähnliche Hilfsmittel zu Gebote standen, fanden sie für die ihnen zunächst liegende Zeit die Quellen in Rom selbst. Wie aber z. B. grade in unseren Tagen der sogenannten Zopfzeit eine geringere Aufmerksamkeit zugewendet wird, so mochte auch in Rom bei dem vielfach sichtbaren Streben, sich an die ältere, höchste Entwickelung der Kunst anzu-

schliessen, die Kunst unter den Diadochen vielleicht absichtlich weniger geachtet und geschätzt werden, wenigstens von bestimmten Schulen und Kunstrichtern, welche durch Theoretisiren zu einem gewissen Purismus geführt worden waren."

Ich habe die Stelle ihrer Wichtigkeit wegen ganz mitgetheilt, frage jetzt aber, in wiefern ist diese Argumentation begründet? Die Hinweisung auf unsere eigene Schriftstellerei über die bildende Kunst der Gegenwart und der Zopfzeit dürfte deren Richtigkeit zweifelhaft erscheinen lassen. Beachten wir denn unsere Zeitgenossen nicht? schriftstellern wir etwa nicht über die Werke eines Cornelius, eines Kaulbach, eines Bendemann, Rauch, Thorwaldsen und wie die grossen Meister der Jetztzeit sonst heissen mögen, wenngleich wir es verständiger Weise nicht wagen, Erscheinungen, die uns so nahe stehn, wie diejenigen fernerer, in Anlässen und Resultaten und in ihrem ganzen Verlaufe übersehbarer Perioden geschichtlich darzustellen? Ich wüsste nicht, dass eine künftige Kunstgeschichtschreibung des 19. Jahrhunderts sich über Mangel an Quellen und Überlieferung zu beklagen haben wird. Und warum soll man glauben, dass dies in der Zeit des Hellenismus anders gewesen ist? Die römische Kunstschriftstellerei lässt Brunn an ihre Gegenwart anknüpfen, die Quellen benutzen, die sie in Rom selbst fand, warum sollte das die Schriftstellerei der hellenistischen Periode nicht ebenfalls gethan haben, wenn sie wirklich bedeutende Werke der Kunst entstehn, wirklich massgebende und bahnbrechende Genien schaffen und wirken sah? So bar des Selbstgefühles ist keine Zeit, ist auch die Zeit des Hellenismus nicht, welche die Namen und Werke ihrer Dichter wohl verzeichnete[5]). Was aber unser Verhältniss zur Kunst der Zopfzeit anlangt, mit welchem dasjenige der römischen Kunstschriftstellerei zu der Kunst des Hellenismus in Parallele gezogen wird, so mag zugestanden werden, dass wir der Zopfzeit geringere Aufmerksamkeit schenken als der Periode der älteren Blüthe der Kunst in Deutschland und Italien, aber warum? aus Grille etwa oder aus Flüchtigkeit und Leichtsinn? oder nicht vielmehr deshalb, weil die Werke eben dieser Zopfzeit in Bausch und Bogen der Beachtung weniger würdig, weil sie grossentheils unerfreulich, weil sie für die fernere Entwickelung unserer Kunst von keiner positiven Bedeutung sind, sondern vielmehr ignorirt, überwunden werden mussten, wenn wir zu einer frischen Erhebung der Kunst gelangen wollten. Wohl möglich, dass die römischen Kunstschriftsteller „bei dem vielfach sichtbaren Streben, sich an die frühere höchste Entwickelung der Kunst anzuschliessen", die Kunst des Hellenismus aus ähnlichen Gründen weniger beachten und schätzen. Denn dass dieser Zeitraum kunstleer und kunstlos gewesen sei, kann nur der behaupten wollen, der gegen offenkundige Thatsachen die Augen absichtlich verschliesst; aber wir glauben, dass diese Kunst bei aller Regsamkeit ihres Betriebes im Ganzen wenig bedeutend, wenig erfreulich, wenig originell gewesen sei, und dafür finden wir ausser in dem Schweigen gleichzeitiger und späterer schriftlicher Quellen einen starken Beweis noch in dem Umstande, dass auch die plastische Kunst der folgenden Zeit sich zu derjenigen unserer Epoche verhält wie die Kunst der Gegenwart zu derjenigen der Zopfzeit. Die Architektur der Diadochenperiode hat eine Entwickelung, sei diese wie sie sei; es gehört ihr die reiche und prächtige Ausbildung der korinthischen Ordnung, und es gehört ihr ferner die Fortbildung des Gewölbebaues an; sie darf sich einer neuen und grossartigen Gestaltung der Wohnräumlichkeiten, und wahrscheinlich auch der Herstellung einiger

neuen Arten von Gebäuden rühmen, und sie ist es wiederum, welche in der Anlage ganzer Städte nach einem Plan und in einem Stil bisher Unerhörtes und Ungeahntes schuf, sie ist es endlich, welche fremdländische Bauformen auf griechischen Boden einführte[6]). Auch von diesem Allen ist unsere litterarische Kunde lückenhaft und oberflächlich, aber was die Architektur dieser Periode Neues und Bedeutendes schuf, das war die Grundlage der ferneren Entwickelung, das finden wir wieder, sei es nachgeahmt, sei es weiter entwickelt, in den Bauten der römischen Epoche. Gleiches gilt von der Poesie dieser Epoche, welche, denke man über dieselbe wie man will, zum allergrössten Theil das Vorbild der römischen Kunstpoesie geworden ist. Wo aber ist denn die analoge Erscheinung auf dem Gebiete der Plastik? Wo sind denn die Elemente der späteren Sculptur der römischen Zeit, die sich nicht entweder aus dem Zurückgehn auf die Schöpfungen der Blüthezeit der griechischen Kunst oder aus einer eigenthümlichen originalen Gestaltung auf der Grundlage des römischen Nationalcharakters und der Zeit- und Culturverhältnisse der römischen Epoche ableiten lassen, und die zu verstehn wir auf Vorbilder und Anstösse aus der Zeit schliessen müssten, von der wir reden? Ich kann derartige Elemente gradezu nur in einer Richtung anerkennen, in der historischen Kunst, deren Keime, wie wir sahen, allerdings in der lysippischen Kunst und deren erste Ausbildung in einem Werke des Euthykrates liegen, deren eigentliche Gestaltung aber als das Eigenthum einer Kunstschule unserer Epoche, der pergamenischen, nicht angefochten werden soll. Was immer sonst die griechische Kunst der römischen Zeit und was die eigenthümlich römische Kunst hervorbrachte, das ruht auf der Grundlage der Schöpfungen der griechischen Kunst zwischen Perikles und Alexander, oder es ist ganz neu und nur aus sich selbst zu erklären.

Nach Zurückweisung des Einwandes, dass die Geringfügigkeit dessen, was wir von Kunst und Kunstwerken ausser auf Rhodos und in Pergamos finden, nur scheinbar sei und auf mangelhafter Überlieferung beruhe, wenden wir uns jetzt zur Rundschau in Griechenland, um an den Thatsachen die Richtigkeit des plinianischen Ausspruches: die Kunst hatte aufgehört, in dem oben angegebenen Sinne, zu prüfen.

Natürlich wenden wir den Blick zuerst auf die grossen Pflegestätten der Plastik in den vergangenen Perioden. Ich habe schon im vorigen Buche darauf aufmerksam gemacht, dass die Kunstblüthe in Sikyon und der ganzen Peloponnes mit der Schule der Lysippos im Anfange der Periode, in der wir stehn, ihr Ende erreicht, und zwar für immer. Hier ist an diese Thatsache einfach zu erinnern mit dem Beifügen, dass wir einen Künstler aus Sikyon kennen, der ausdrücklich in die Zeit der Diadochen gesetzt wird, vielleicht also noch dem Anfange unseres Zeitraums angehört. Es ist dies Menächmos[7]), der über Kunst und über politische Geschichte schriftstellerte, und von dessen künstlerischen Werken wir einen wahrscheinlich von einer Nike zum Opfer niedergedrückten Stier kennen, einen Gegenstand, der sich nicht selten in Reliefen und auch statuarisch erhalten hat[8]). Ein paar andere sikyonische und einen argivischen Künstler, deren Zeit wir nicht wissen, dürfen wir um so wahrscheinlicher dem Ende der vorigen oder dem Anfange dieser Periode zurechnen, da sie Athletenbildner waren, die Athletensiegerstatuen aber von Alexander's Zeit an sehr selten werden und mit der Eroberung Korinths am Ende unserer Periode gänzlich aufhören[9]). Im Übrigen wissen wir selbst von blossem Betriebe der bildenden Kunst

in Sikyon, Argos und in der ganzen Peloponnes Nichts; der Kunsthandel von Sikyon nach Alexandrien, der in ein paar Stellen alter Auctoren erwähnt wird, beweist für fortgehende Kunstproduction Nichts, und hat sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf Arbeiten berühmter älterer Meister, namentlich Maler beschränkt.

In Athen sieht es um diese Zeit nicht besser aus, obwohl Athen noch einmal nicht unbedeutende Künstler produciren sollte, deren Werke zum Theil noch den Gegenstand unserer Bewunderung bilden; diese aber gehören der folgenden Periode an, aus unserem Zeitraume ist nicht ein einziger namhafter attischer Künstler bekannt. Allerdings wurde in der Diadochenzeit in Athen nicht wenig gebaut, aber von Fremden; die Könige Ptolemäos II., Attalos und Eumenes, und gegen das Ende der Periode Antiochos Epiphanes (Ol. 153) schmückten Athen mit neuen öffentlichen Gebäuden, zu denen auch der sogenannte Thurm der Winde von dem Kyrrhestier Andronikos gehört, ein noch erhaltenes achteckiges Gebäude[10]), welches im Innern eine Wasseruhr enthielt und auf dem Knauf seines Daches einen Triton als Wetterfahne trug, der mit einem Stabe auf die in Relief auf den acht Seiten des Bauwerks angebrachten Bilder der Winde hinwies. Diese Winde oder Windgötter sind nicht übel charakterisirt: Boreas (der Nord) als rauhhaariger und dichtbekleideter Alter, der aus einem Gefässe Schlossen ausschüttet, Zephyros (West) dagegen als milder Jüngling, der Blumen aus dem Bausch seines Gewandes ausstreut u. s. f., aber nicht allein in der Ausführung sind diese Reliefe roh, sondern auch die Composition der horizontal schwebenden geflügelten Gestalten ist ungeschickt und ungefällig. Ungleich bedeutender müssen andere plastische Werke gewesen sein, mit welchem Athen in dieser Periode bereichert wurde, nicht aber durch einheimische Künstler, sondern abermals durch die Weihungen der fremden Fürsten, besonders der pergamenischen, unter deren Gaben sich namentlich vier Erzgruppen auszeichnen, die Attalos von Pergamos auf die Akropolis schenkte und auf die wir bei der Betrachtung der pergamenischen Kunst zurückkommen werden. Dass dagegen ein einheimischer Kunstbetrieb mehr als ganz untergeordneter und handwerksmässiger Art, dergleichen allein für die in Masse fabricirten Ehrenstatuen (oben S. 115) in Betracht kommt, in Athen lebendig gewesen sei, wissen wir eben so wenig, wie wir von dem in der Peloponnes etwa noch fortdauernden Kunde besitzen, und mit bester Überzeugung werden wir annehnehmen, dass irgend Nennenswerthes in Attika in diesem Zeitraume so wenig entstand, wie in Sikyon und Argos.

Gehn wir weiter und wenden wir uns den Städten zu, in denen zu irgend einer früheren Periode die Kunst in namhafter Weise geübt worden ist, überall dasselbe Schauspiel. Wir kennen nicht einen Künstler aus Ägina, Messene, Theben, Arkadien, von den Inseln, aus Unteritalien, den in diese Periode anzusetzen wir bestimmten Grund hätten, und wenn denn unter den chronologisch nicht bestimmbaren Künstlern, welche der vorrömischen Epoche angehört zu haben scheinen, der eine und der andere in diesem Zeitraume lebte, ja, wenn sie alle demselben angehört haben sollten, was in keiner Weise wahrscheinlich ist, so sind alle diese Künstler von so untergeordneter Bedeutung, dass sie höchstens die Thatsache beweisen würden, die wir von vorn herein bereitwillig angenommen haben, dass nämlich in dieser Zeit in Griechenland dies und das gegossen und gemeisselt worden sei.

Ob und in wiefern sich diese Annahme auch auf Makedonien ausdehnen lasse,

müssen wir dahin gestellt sein lassen, bestimmte Kunde von der Kunstliebe der makedonischen Fürsten und von der Förderung der Kunst durch dieselben besitzen wir nicht, auch kennen wir den Namen nur eines makedonischen Künstlers (Lysos), den wir als Verfertiger einer olympischen Siegerstatue in unsere Periode zu setzen einigen Grund haben. Als Kunstfreund dagegen wird Pyrrhos von Epeiros, der Eidam Agathokles' von Syrakus genannt, und der nicht unbeträchtliche Kunstbesitz von Ambrakia wird hervorgehoben, ohne dass jedoch bezeugt würde, derselbe beruhe auf gleichzeitiger Production oder habe Kunstwerke umfasst, welche sich über das Niveau des Gewöhnlichen erhoben. Ähnliches wie von Pyrrhos gilt von den Gewalthabern von Syrakus Agathokles und Hieron II., auch sie sind Freunde und Förderer der Kunst; in wiefern dieselbe aber unter ihrem Schutze mehr als Gewöhnliches leistete, das können wir aus den Nachrichten über einen syrakusaner Künstler dieser Zeit, Mikon[11]), der zwei in Olympia aufgestellte Statuen des Hieron, darunter die eine zu Ross, bildete, nicht ermessen, höchstens vermögen wir aus den Nachrichten von diesen und noch dreien anderen Statuen des Hieron in Olympia zu schliessen, dass die Porträtbildnerei in Syrakus in einigermassen schwunghaftem Betriebe sich befand.

Der einzige selbständige griechische Staat, wo wir die Kunst in wirklichem Flor finden, ist Rhodos. Rhodos hat in dieser Periode eine Kunstschule im eigentlichen Sinne des Wortes, zahlreiche, theils litterarisch, theils inschriftlich überlieferte Künstlernamen verbürgen uns einen lebhaften Betrieb der Kunst, und theils auf Rhodos, theils unter dem Einflusse seiner Bildnerschule entstandene Monumente wie der Laokoon und der farnesische Stier, die wir immer zu den Werken des ersten Ranges zählen werden, zeigen uns die hohe Bedeutsamkeit dieser einzeln hervorgetriebenen Kunstblüthe, über die wir das Nähere in einer eigenen Darstellung berichten werden.

Wenn wir nun bei unserer Rundschau in den Städten Griechenlands und in den Fürstenthümern zweiten Ranges die bildende Kunst nur in sehr bescheidener Weise ihr Dasein fristend fanden, so werden wir erwarten, an den Höfen der grossen Reiche, an denen sich in der Zeit des Hellenismus das ganze politische und geistige Leben Griechenlands concentrirte, die Kunst in desto lebhafterem Aufschwung und in desto erfolgreicherem Schaffen zu finden. Wir wollen auch hier die Thatsachen reden lassen und wenden uns zuerst an den Ptolemäerhof von Alexandria, der alle übrigen an Glanz und Macht und an Liebe für Litteratur und Wissenschaften übertrifft.

Alle Ptolemäer bis auf den siebenten (Physkon), der am Ende unserer Periode (Ol. 158, 3, 145 v. Chr.) den Thron bestieg, waren Gönner und Förderer der bildenden Künste wie der Wissenschaften. Unter Ptolemäos I. lebten Maler wie Apelles und Antiphilos am alexandrinischen Hofe, und auch sonst sind die Namen etlicher alexandrinischer Maler bekannt; von bedeutenden Bildnern, die in Alexandria gelebt haben, selbst von solchen, die mit dem Mittelpunkte ihrer Thätigkeit der vorigen Periode angehören, erfahren wir Nichts, und eben so wenig ist uns auch nur ein einziger in der Hauptstadt oder im Reiche der Ptolemäer einheimischer Bildhauer selbst nur dem blossen Namen nach bekannt. Dennoch können wir nicht zweifeln, dass sich in Alexandria eine rege Thätigkeit der plastischen Kunst entfaltete, aber bemerkenswerth ist es, dass fast ohne Ausnahme Alles, was wir von derselben im Einzelnen wissen, sich auf die Ausstattung von vergänglichen Prachtbauten und von prunkenden Hof- und Cultfesten bezieht. Eine ausführliche Schilderung dieser Pracht-

bauten und Festaufzüge, wie sie sich aus antiken Berichten entwerfen lässt, würde hier wenig am Orte sein, und ich beschränke mich darauf, in einigen Andeutungen fühlbar zu machen, in welchem Umfang und in welcher Weise die plastische Kunst für diese Zwecke verwendet wurde. Bei einem Adonisfeste, welches Arsinoë, die Gemahlin Ptolemäos' II. (v. Ol. 124, 1—133, 3, v. Chr. 284—246), veranstaltete, sah man in einem prachtvoll decorirten laubenartigen Bauwerke die Statuen der Aphrodite und des Adonis auf Ruhebetten lagernd, umspielt und umschwebt von vielen kleinen, automatisch bewegten Eroten nebst zweien Adlern, welche Ganymedes emportrugen, Alles aus Gold, Elfenbein, Ebenholz und sonstigen kostbaren Stoffen hergestellt. Noch unendlich reicher ausgestattet aber war ein Festzug, welchen Ptolemäus II. selbst allen Göttern, namentlich dem Dionysos veranstaltete, und den uns Kallixenos (bei Athenäos 5, 196 ff.) ausführlich beschreibt.

In diesem Festzuge wurden ausser mancherlei überschwänglich kostbarem Prachtgeräth fast unzählbare, zum Theil automatisch bewegliche, zum Theil kolossale Statuen und Gruppen auf prächtigen, von Menschen gezogenen Wagen aufgeführt, so z. B. ein kolossaler Dionysos von hundertachtzig, ein ebenfalls kolossales Bild der Amme des Gottes, Nysa, von sechszig Männern gezogen, sodann Gruppen verschiedener Art und Bedeutung, namentlich aus dem Mythenkreise des Dionysos, aber auch solche, die zur Verherrlichung des Festgebers dienten, wie z. B. eine Gruppe, welche Ptolemäos von der Stadtgöttin Korinths und von der „Tapferkeit" (Arete) bekränzt zeigte. Auch in dem Prachtzelt, welches der König bei Gelegenheit dieses Festaufzugs innerhalb der Mauern der königlichen Burg erbauen liess, und welches in jeder Beziehung eine unerhörte Pracht entfaltete, fehlte es nicht an reichem plastischen Schmuck. Vor den Pfeilern der Eingangshalle standen einhundert marmorne Statuen „der ersten Künstler" (etwa Copien nach den berühmtesten Meistern?), während in sechszehn Grotten eines oberen Stockwerkes, seltsam und puppenhaft genug, Gastmähler lebendig scheinender dramatischer Figuren, die in wirklichen Gewändern erschienen, dargestellt waren. Der Verwandtschaft mit dem Festaufzuge Ptolemäos' II. wegen mag hier auch gleich der Triumphzug Antiochos' IV. Epiphanes (Ol. 153, 1, 168 v. Chr.) aus der Beute Ptolemäos Philometor's Erwähnung finden, in dem man in theils vergoldeten, theils mit goldgewirkten Gewändern angethanen Statuen Bilder aller Götter, Dämonen und Heroen aufgeführt sah, die irgendwo Verehrung gefunden hatten oder von denen irgend eine Sage bekannt war, und zwar nicht blosse Einzelbilder, sondern Darstellungen der Mythen und Sagen selbst nebst allerlei Personificationen von Tag und Nacht, Himmel und Erde, Mittag und Morgenröthe und dergleichen mehr. Dem Prachtzelt des zweiten Ptolemäos aber steht das riesenhafte mit vierzig Ruderreihen versehene Prachtschiff Ptolemäos' IV. würdig zur Seite, eine Welt von Glanz und Prunk für sich und auch mit plastischem Schmuck verziert, der zwar, wie z. B. der goldene Fries mit mehr als ellengrossen Hochreliefen von Elfenbein aus den kostbarsten Stoffen bestand, aber nach dem ausdrücklichen Zeugniss unseres Berichterstatters (Athen. 5, 204 f. cap. 38) mittelmässig in Hinsicht auf die Kunst war. Ein anderes Gemach war als Tempel der Aphrodite behandelt und enthielt eine Marmorstatue der Göttin, während abermals ein anderes die Porträtstatuen der königlichen Familien ebenfalls aus Marmor gemeisselt umfasste.

Wenngleich wir nun auch nicht annehmen, dass der Bildkunst in Alexandria

nur Aufgaben wie die eben besprochenen gestellt wurden, wenngleich wir im Gegentheile glauben, dass sie bei dem Ausbau der gewaltigen und prachtvollen Stadt mit ihren Tempeln und Hallen, ihrer Riesenburg Brucheion und ihren sonstigen Pallästen ein grosses und weites Feld des Wirkens im monumentalen Sinne eröffnet wurde, ja wenn wir bereit sind, den Glanz dieser monumentalen Werke einigermassen nach demjenigen der vergänglichen Pracht des geschilderten Zeltes und Schiffes zu bemessen, so muss es uns doch im höchsten Grade über den innerlichen Werth dieser Leistungen bedenklich machen, dass sich von ihnen weder irgendwelche Kunde erhalten hat noch irgendwo ein Einfluss auf spätere Kunstentwickelungen sich fühlbar macht. Dies Bedenken wird nicht wenig gesteigert durch den Hinblick auf den zerrüttenden Einfluss, den eine Knechtung der Kunst unter die Launen üppiger und übersättigter Herrscher auf ihre Richtungen und Bestrebungen nothwendig ausüben musste, und dies Bedenken wird nur zum allerkleinsten Theil gehoben durch den Hinblick auf ein paar Porträtsbüsten Ptolemäos' I. und der Berenike, deren Entstehung in dieser Zeit überdies unerwiesen ist und auf etliche grosse Prachtkameen, die ebenfalls Porträts, und zwar die Ptolemäos' II. und der ersten und zweiten Arsinoë enthalten[12]), Werke, denen das Verdienst vollendeter Technik nicht abzusprechen ist, die aber am allerwenigsten für das beweisen können, worauf es vor Allem ankommt, dafür nämlich, dass die Kunst Originalität und Genialität, dass sie grosse treibende Gedanken und frische Schöpferlust gehabt habe. Wo aber diese eigentlichen Lebenselemente der Kunst fehlen, da ist mit technischer Fertigkeit und selbst Meisterlichkeit wenig gewonnen, ja ich wage zu behaupten, dass grade die vollkommene Herrschaft über alle technischen Mittel und in Folge deren die Leichtigkeit der Production ein gefährliches Erbtheil für die Kunst in Zeitläuften sei, wo sie dienstbar geworden ist und ihre Aufgaben von aussen her erhält. Denn während die Hingebung an technische Mühen und Anstrengungen bei dem producirenden Künstler immer einen gewissen Grad von Tüchtigkeit, von künstlerischer Überzeugung und von sittlichem Ernst bedingt, setzt die Leichtigkeit der Production eine Menge von untergeordneten Kräften in Bewegung, die, um Geld und Ehre zu verdienen, sich dienstwillig jeder Aufgabe unterziehn, wenn sie auch die trivialste und geschmackloseste wäre, und die tüchtigeren, herberen, bewussteren Künstlernaturen das Schaffen in der Richtung, wohin sie der Genius treibt, unsäglich erschweren.

Alexandria, der Mittelpunkt des Geisteslebens, der Wissenschaft und Litteratur in der Periode des Hellenismus hat, das werden wir nach dem Vorstehenden zu sagen wohl berechtigt sein, keine selbständige Kunstschule erzeugt, hat keine Plastik besessen, welche sich über das Niveau des künstlerischen Handwerks erhob.

Man hat den Grund hievon in dem besonderen Umstande suchen zu müssen geglaubt[13]), dass in Ägypten eine einheimische Kunst seit Jahrtausenden geübt ward, und die Ptolemäer, obwohl Griechen, sich deshalb in ihren künstlerischen Unternehmungen den nationalen Ansprüchen fügen und sich begnügen mussten, eine Umgestaltung nur allmälig einzuleiten. Ich kann das nicht für richtig halten; denn nicht allein sind die wenigen erhaltenen Kunstwerke, von denen wir gesprochen haben, rein griechisch, sondern auch die Ptolemäermünzen zeigen bis auf die letzten Zeiten kaum eine Spur des Ägyptischen in den Gegenständen oder Formen der Typen, während die Nomenmünzen (diejenigen der einzelnen Gaue Ägyptens) das Nationale

als Grundlage in grösserem oder geringerem Grade mit Hellenischem verschmolzen zeigen. Ganz griechisch waren auch die Darstellungen in den oben besprochenen Festaufzügen, der Cultus blieb bis auf einige fremde Elemente griechisch, griechisch war die Sprache, die Litteratur, die Bildung, die Verwaltung, kurz Alles, was von dem Ptolemäerhofe direct ausging und mit demselben in Berührung kam. Und wir sollten annehmen, die Ptolemäer haben sich in Betreff der ihnen dienstbaren bildenden Kunst den nationalen Ansprüchen gefügt? Ich wüsste in der That nicht, was uns zu einer solchen Annahme berechtigt und ebensowenig wodurch dieselbe nöthig werden sollte, da der Geist der Zeit den Verfall der Kunst hinreichend erklärt, und da dieser Erklärungsgrund nicht nur für Alexandrien, sondern für die anderen Reiche in gleicher Weise genügt, in denen, mit alleiniger Ausnahme des pergamenischen, die Zustände der Kunst wesentlich dieselben sind.

Wir können uns hievon mit Wenigem überzeugen. Auch unter den Königen des syrischen Reiches, den Seleukiden, sind Seleukos I. und II. und Antiochos III. und IV. Freunde und Förderer der bildenden Künste. Die Erbauung der grossen und überaus prächtigen Hauptstadt Antiocheia am Orontes, welche, eigentlich aus vier mit eigenen Mauern umgebenen Städten bestehend, Ol. 119, 4 (300 v. Chr.) gegründet, erst von Antiochos IV. Ol. 151, 1—154, 1, 176—164 v. Chr.) vollendet wurde, sowie die Gründung der zahlreichen anderen griechischen Städte im syrischen Reiche, bot der künstlerischen Thätigkeit das weiteste Feld, und dass auch der Plastik bedeutende und mannigfaltige Aufgaben gestellt wurden, wird durch die Nachrichten über nicht wenige Götterbilder, welche für die neuen Tempel der Stadt und des eine Meile von der Stadt belegenen apollinischen Heiligthums und Lustortes Daphne verfertigt wurden, verbürgt. Gleichwohl sind uns ausser dem Athener Bryaxis (oben S. 54), dessen Apollonstatue in dem Tempel von Daphne übrigens schwerlich erst in dieser Zeit und für diesen Ort gemacht, sondern später dahin versetzt wurde und ausser dem Schüler des Lysippos, Eutychides von Sikyon, dessen Tyche von Antiocheia wir bereits (oben S. 91) näher kennen gelernt haben, keine der Bildner, welche in und für Antiocheia oder die Seleukiden thätig waren, auch nur dem Namen nach bekannt. Es erklärt sich dies wenigstens zum Theile daraus, dass man sich für die neuen Götterbilder mit Nachahmungen der Muster aus früherer Zeit begnügte, an welche sich begreiflicher Weise ein weit geringerer Ruhm der Verfertiger anknüpfte, als an neue und originale Schöpfungen, so dass, wenngleich die damalige Zeit ihre Künstler hoch halten mochte, die Kunstgeschichtschreibung der späteren Jahrhunderte es nicht der Mühe werth achtete, die Namen dieser Copisten und Nachahmer aufzubewahren. Selbst der Apollon von Bryaxis, wie wir ihn aus Beschreibungen und aus antiochenischen Münzen kennen, war eine wenig modificirte Nachbildung des palatinischen Apollon von Skopas, und von der Statue des Zeus, welche Antiochos IV. zu Daphne aufstellte, wird uns beispielsweise überliefert, dass sie in Stoff und Form eine genaue Nachbildung des phidiassischen sein sollte, obgleich uns Münzen mit Darstellungen dieser Statue bezeugen, dass Phidias' grosse Schöpfung eine, damals vielleicht nicht einmal allgemein empfundene Umwandlung im Sinne des Theatralischen und Effectvollen erlitten hatte. Daneben verbürgt uns die Beschreibung des oben erwähnten gewaltigen Triumphzuges, den Antiochos IV. veranstaltete, dass auch in Antiocheia wie am Hofe der Ptolemäer die Kunst der

Herrscherlaune und Prachtliebe unterworfen war, zur Massenproduction vergänglicher Werke gemissbraucht und somit zum Handwerk hinabgedrückt wurde. Fassen wir diese Thatsachen zusammen, so werden wir unfehlbar zu der Überzeugung gelangen, dass die bildende Kunst im syrischen Reiche so wenig wie im ägyptischen die rechte Pflegestätte fand, wo sie, heilig gehalten und mit würdig grossen Aufgaben betraut, sich mit neuer Frische und Kraft hätte erheben und Werke schaffen können, welche für ihren Entwickelungsgang bestimmend und bedeutend geworden wären. Ist das aber nicht der Fall, so werden wir uns auch einer speciellen Angabe und Besprechung der plastischen Kunstwerke in Antiocheia, über die wir in späten Quellen diese und jene Notiz finden, überheben dürfen.

Und so gelangen wir zu dem einzigen Königreiche dieser Zeit, welches neben dem einzigen Freistaate Rhodos in dieser Periode eine eigene, selbständige Kunst besass, dem pergamenischen. Schon seit Alexander's Zeiten war Griechenland von gallischen Horden, welche bekanntlich auch Mittelitalien überschwemmten und unter Brennus bis nach Rom gedrungen waren, bedroht; im ersten Jahre der 125. Ol. (280 v. Chr.) war diesen Galliern das makedonische Heer unter Ptolemäos Keraunos erlegen, zwei Jahre darauf hatten sie, von Sosthenes vorübergehend vertrieben, zum zweiten Male das makedonische Heer vernichtet und hatten sich, Makedonien und Thessalien verwüstend, auf Griechenland gewälzt, in das sie, die tapfer vertheidigten Thermopylen umgehend auf demselben Wege, den einst Ephialtes die Perser geführt hatte, siegreich vordrangen, bis sie bei Delphi durch Kälte und Hunger und das Schwert der Griechen eine schwere Niederlage erlitten, welche man als rettende That Apollon's selbst betrachtete. Aus Griechenland zurückgetrieben setzten die Gallier sich zum Theil in Thrakien fest, zum Theil warfen sie sich auf die Reiche in Kleinasien, unter denen sie sich das pergamenische Reich tributär machten. Erst nach mehren Kämpfen der pergamenischen Fürsten Eumenes I. und Attalos I. gelang es dem letzteren in einer Hauptschlacht Ol. 135, 2 (239 v. Chr.) die Gallier niederzuwerfen, sein Reich für immer von ihnen zu befreien und sie auf die Grenzen des in Kleinasien gestifteten Reichs Galatien zu beschränken. Ich musste kurz an diese allbekannten Begebenheiten erinnern, weil in ihnen die Keime der pergamenischen Kunstblüthe lagen. Die Kämpfe und Siege der griechischen Könige von Pergamos gegen die westlichen Barbarenhorden waren nationale Thaten, welche sich mit den Kämpfen und Siegen Griechenlands gegen die Barbaren des Ostens füglich vergleichen liessen und die mit diesen in Parallele gebracht wurden, wie uns die Weihgeschenke Attalos' I. in Athen verbürgen, welche in vier Erzgruppen die Siege der Götter über die Giganten, der Athener über die Amazonen und über die Perser bei Marathon und des Attalos über die Gallier darstellten. Aus diesen nationalen Thaten, aus diesen Siegen der griechischen Cultur über eine rohe, der Cultur fremde und feindliche Gewalt, deren Druck Griechenland schwer empfunden hatte, zog die bildende Kunst in Pergamos die Kraft zu einem neuen und originalen Aufschwung, und indem bedeutende Künstler den günstigen Gegenstand ergriffen und die Galliersiege Eumenes' und Attalos' I. darstellten, entstand dort die Historienbildnerei im eigentlichen Wortsinn, ein Neues, dieser Periode Eigenthümliches, von dem nur die ersten Triebe der vergangenen Zeit angehören.

Diese Historienbildnerei in Pergamos und die Schöpfungen der rhodischen Kunst

sind die beiden grossen Blüthen der Plastik in der Epoche des Hellenismus. Wir wollen sie zum Gegenstande einer eingehenden Betrachtung in den folgenden Capiteln machen, wir wollen es versuchen, dieselben in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit und Bedeutsamkeit darzustellen, die wir in jedem Falle hoch anschlagen müssen. Zuvor aber erlauben wir uns, an unsere Leser die Frage zu richten, ob man eine Zeit wie die in dieser Übersicht geschilderte, welche, im Besitze aller äusseren Mittel, die zur Entfaltung des grossartigsten Kunstbetriebes nöthig sind, doch bei aller Regsamkeit und aller Massenproduction nur an zwei Orten und an diesen unter besonderen Bedingungen neue Bahnen der Kunst zu finden, neue Ziele zu erreichen vermochte, anders nennen darf als eine Zeit der Nachblüthe der Kunst oder ob man, angesichts der Thatsache, dass die griechische Plastik eine Periode, wie diese des Hellenismus gehabt hat, mit berühmten Meistern der Wissenschaft die Behauptung aufrecht erhalten will, die griechische Kunst habe sich von den Zeiten des Perikles bis auf diejenigen Hadrian's und der Antonine auf gleicher Höhe erhalten [14])?

ERSTES CAPITEL.

Die Kunstschule von Pergamos.

„Mehre Künstler, sagt Plinius (34, 84), bildeten die Schlachten des Attalos und Eumenes gegen die Gallier, Isigonos, Phyromachos, Stratonikos und Antigonos, der auch Bücher über seine Kunst schrieb.“ Diese, leider ganz allgemein gehaltene Nachricht bildet den Eckstein der Untersuchungen über die historische Bildnerei von Pergamos [15]). Über die vier namhaft gemachten Künstler wissen wir sonsther Weniges; Isigonos und Antigonos sind im Übrigen gänzlich unbekannt, Stratonikos, der als Caelator zu den berühmtesten Meistern gehört, wird von Plinius an einer anderen Stelle unter den Künstlern genannt, welche Philosophenstatuen gemacht haben und durch gleichmässige Tüchtigkeit mehr als durch ein einzelnes hervorragendes Werk bekannt waren. Neben ihn stellt sich nach seiner Bedeutsamkeit als Bildner Phyromachos. Dass freilich die griechische Kunst ihm das Ideal des Asklepios verdanke, und dass er dies Ideal zuerst in einer vorzüglichen Statue in Pergamos, die wir aus pergamenischen Münzen kennen, und die später Prusias raubte, fixirt habe, dies habe ich schon früher [16]) als unwahrscheinlich angesprochen und die Behauptung aufgestellt, dass das Ideal des Asklepios ungleich wahrscheinlicher der Schule des Phidias angehöre. Ja die Überstimmung der Asklepiosstatue des Phyromachos mit dem kanonischen Typus des göttlichen Arztes, welchen ich den Alkamenes oder dem Kolotes zugeschrieben habe, kann uns sogar lehren, dass in dieser Periode selbst solche Künstler, die mit originalem Erfindungsgeiste ausgestattet, in den ihrer Zeit gemässen Aufgaben Neues zu gestalten vermochten, auf dem Gebiete des göttlich Idealen sich nicht getrauten die Musterbilder der früheren Perioden zu überbieten. Immerhin aber behauptet der Asklepios des Phyromachos unter den Götterstatuen dieser nachahmenden Periode einen nicht unbedeutenden Rang und eine kniende Statue des Priapos, die wahrscheinlich demselben Künstler angehört, zeigt uns, dass

er, wenngleich nur reproducirend, sich an Gegenstände wagte, deren gelungene Darstellung eine nicht gewöhnliche künstlerische Begabung voraussetzt.

Doch zurück zu den Hauptwerken der pergamenischen Künstler, den Gallierschlachten. Es ist nicht genug zu beklagen, dass Plinius uns über die Art dieser Arbeiten, über ihre Aufstellung und darüber vollständig im Unklaren lässt, wie oft der Gegenstand, ob er von den vier Künstlern gemeinsam oder von jedem derselben gebildet war. Doch ist das Letztere und eine Mehrheit von Darstellungen auch des entscheidenden Sieges Attalos' I, abgesehn davon, dass Plinius von Schlachten des Attalos und Eumenes in der Mehrzahl redet, aus verschiedenen Gründen wahrscheinlich. Wir haben schon der Weihgeschenke des Attalos auf der Akropolis von Athen, unter denen sich die Darstellung einer Gallierschlacht befand, Erwähnung gethan, wir müssen hier etwas genauer auf dieselben eingehn. Dass diese Weihgeschenke vier Gegenstände: den Kampf der Götter gegen die Giganten, die Siege der Athener über die Amazonen und über die Perser bei Marathon, und endlich den Galliersieg des Attalos darstellten, ist bereits erwähnt worden; nach der Angabe des Pausanias, dieselben haben sich an (πρός) der südlichen Mauer der Akropolis befunden, hat man an Reliefe gedacht, allein gegen diese spricht schon die Massangabe der Figuren von 2 Ellen (3 Fuss, also halbe Lebensgrösse) bei demselben Berichterstatter, denn von Reliefen giebt Pausanias nie das Mass an, ungleich bestimmter aber die Nachricht bei Plutarch (Anton. 60), dass eine Figur aus dem Gigantenkampfe, der Dionysos, durch einen heftigen Sturm von seinem Standorte in das Theater, welches am Fusse des Südabhanges der Burg lag, hinabgeworfen sei[17]).

Wir haben es also jedenfalls mit Statuengruppen zu thun. Aber nicht dies allein können wir aus der beiläufigen Notiz Plutarch's schliessen, sondern dieselbe berechtigt uns auch weiter, eine beträchtliche Ausdehnung und Figurenzahl dieser Gruppen anzunehmen. Denn wenn in dem Gigantenkampfe Dionysos als Mitkämpfer gebildet war, so werden wir folgerichtig von den übrigen Göttern zum mindesten auch alle diejenigen in die Gruppe versetzen dürfen, deren Kämpfe mit einzelnen namhaften Gegnern aus der Schar der erdgeborenen Riesen berühmt und durch Poesie und Kunst verherrlicht waren, wodurch, wenn wir den kämpfenden Göttern eine gleiche Zahl von Giganten gegenübergestellt denken die Figurenzahl der ersten Gruppe auf allermindestens zwanzig anwachsen würde. Und da wir bei den vier gemeinsam aufgestellten, augenscheinlich als Seitenstücke gearbeiteten und nach einem grossen idealen Gedanken zusammengeordneten Gruppen doch an wenigstens ungefähr gleiche Ausdehnung jeder einzelnen werden denken müssen, so ergiebt sich eine wahrscheinliche Ausdehnung dieser vier Gruppen auf die Zahl von wenigstens 60 — 80 einzelnen Statuen; in der That ein königliches Geschenk! Wenn aber Attalos ein Geschenk von diesem Umfange, dessen einen Theil das Denkmal seiner eigenen Thaten und Siege ausmachte, nach Athen weihte, ist es da wahrscheinlich oder auch nur denkbar, dass er seine eigene Hauptstadt ohne entsprechenden Schmuck gelassen habe? müssen wir nicht vielmehr glauben, dass Pergamos vor allen anderen Orten mit Werken geschmückt wurde, welche der Verherrlichung der Siege seines Königs galten? Ohne Zweifel also werden wir schon aus der in Athen aufgestellten Gruppe auf mehrfache Wiederholungen desselben Gegenstandes schliessen dürfen; dazu kommt aber noch ein Anderes, welches zugleich wahrscheinlich macht,

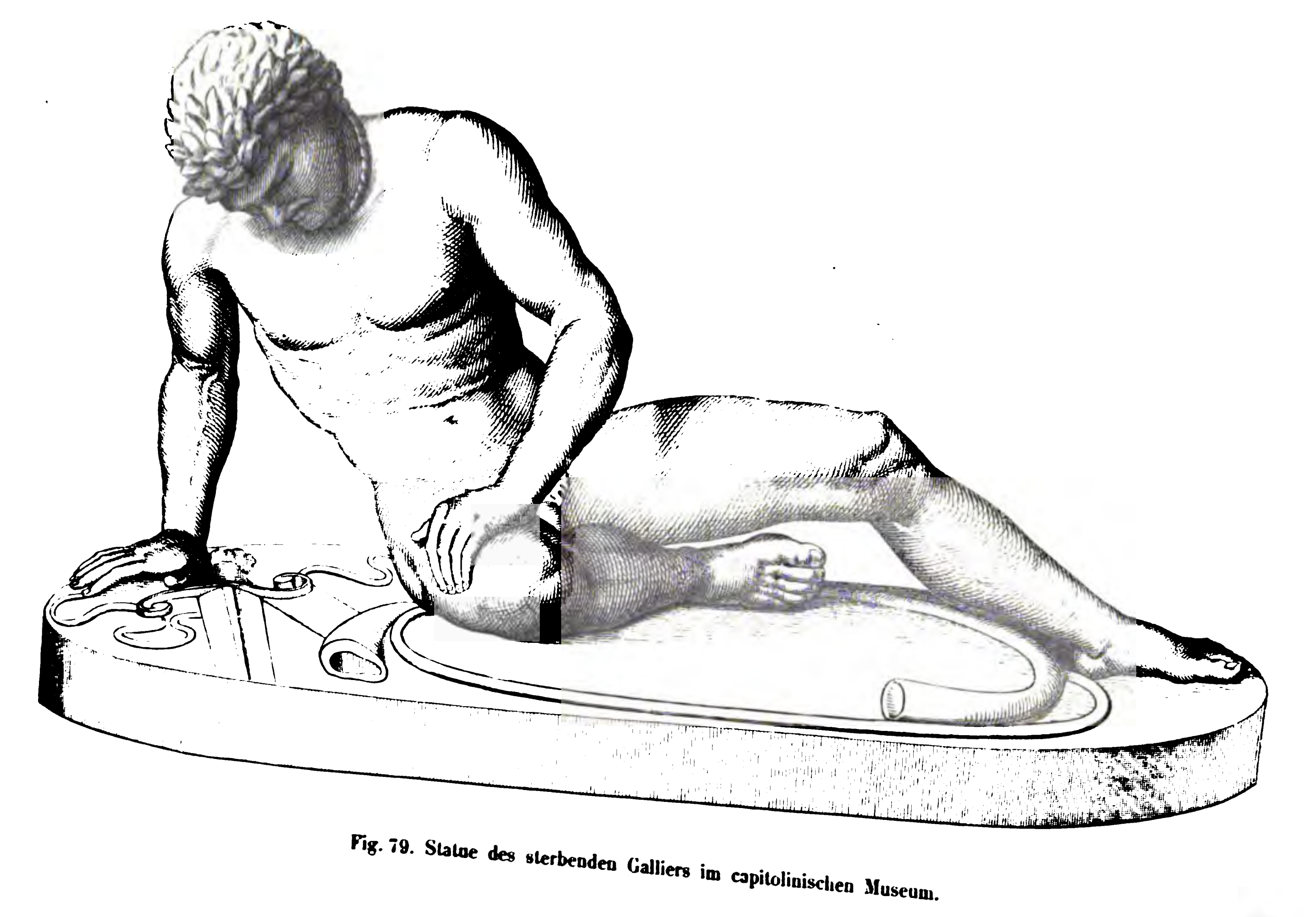


Fig. 79. Statue des sterbenden Galliers im capitolinischen Museum.

dass die genannten Künstler die Galliersiege ihrer Fürsten jeder für sich und in der von ihm besonders geübten Technik darstellten. Die elfenbeinernen Thüren des palatinischen Apollotempels in Rom zeigten einerseits die Niederlage der Niobiden, andererseits die vom Gipfel des Parnassos hinabgestürzten Gallier, d. h. jene Niederlage des Brennus und der Seinigen bei Delphi, welche man der unmittelbaren Einwirkung des Gottes, der sein Heiligthum vertheidigte, zuschrieb. Da wir nun Stratonikos, einen der vier Künstler, welche nach Plinius die Gallierschlachten darstellten, als hochberühmten Toreuten kennen, und da wir ferner wissen, dass der letzte Attalos die Römer zu Erben seines Reichs und aller seiner Schätze machte, so ist es eine naheliegende aber geistreiche Vermuthung Brunn's, dass die Thüren des Apollotempels von Pergamos nach Rom versetzt und von der Hand des Stratonikos seien. Allerdings ist die Niederlage der Gallier in Delphi nicht Eins mit dem Siege des Attalos, aber füglich konnte dieselbe, welche ja mit den Schlachten des Eumenes und Attalos im historischen Zusammenhange stand, als Vorbild der attalischen Siege gelten, und Attalos als derjenige, welcher das von der Gottheit selbst begonnene Werk vollendete. In jedem Falle aber beweist uns diese Nachricht, dass die Gallierniederlagen in der einen und in der anderen Auffassung den Gegenstand einer Mehrheit von Darstellungen bildeten, und macht sie wahrscheinlich, dass während der eine Künstler den Vorwurf in Erzgruppen ausführte, der andere denselben in Elfenbeinreliefen behandelte, und ein dritter vielleicht den Marmor zum Material seiner Darstellung wählte. Diese Wahrscheinlichkeit, welche noch dadurch unterstützt wird, dass wir ohne grossen Zweifel annehmen dürfen, Attalos werde die Darstellung seines Sieges in monumentaler Weise als plastischen Schmuck wenigstens an einer seiner Neubauten verwendet haben[18]), gewinnt eine sehr hohe Bedeutung durch den Umstand, dass sie allein es uns erlaubt, berühmte erhaltene Marmorwerke, den sogenannten „sterbenden Fechter" des capitolinischen Museums und die unter dem Namen „Pätus und Arria" bekannte Gruppe der Villa Ludovisi als Originalarbeiten der Künstler von Pergamos zu betrachten, die Plinius in dem Buche über die Erzgiesser aufführt. Denn diese Werke allein haben uns in den Stand gesetzt, über die Leistungen der pergamenischen Kunst eindringlich und gerecht zu urteilen, und deren ganzen Werth für die Entwickelungsgeschichte der griechischen Plastik zu würdigen. Wir werden demnach im Verlauf unserer Darstellung auf die Gründe für die Entstehungszeit der genannten Sculpturen eine ganz besondere Aufmersamkeit zu richten haben, müssen jedoch, um in keiner Beziehung der Erörterung von Fragen allgemeiner Bedeutung vorzugreifen, mit der Betrachtung der erhaltenen Werke selbst beginnen.

Es ist das Verdienst des italienischen Gelehrten Nibby, in der Statue des sogenannten „sterbenden Fechters", von der wir eine nach dem Gyps gefertigte Zeichnung (Fig. 79) beilegen und von deren Kopfe wir hierneben eine Profilansicht (Fig. 79 a) mittheilen, einen Gallier erkannt und nachgewiesen zu haben, obwohl er die Stelle des Plinius, von der wir ausgegangen sind, übersah, und



Fig. 79 a. Kopf des sterbenden Galliers.

somit nicht im Stande war, die kunstgeschichtliche Summe seiner Entdeckung zu ziehn und die ganze Bedeutung dieser Barbarendarstellung zur Anschauung zu bringen. Nibby stützte sich für seine Deutung auf die bei mehren alten Schriftstellern gegebene Schilderung der Körperbeschaffenheit und der Kampfsitte der Gallier, von der die am meisten charakteristischen Züge sich in der Statue wiederfinden: das saftige Fleisch des mächtigen Körpers, der allein nicht geschorene straffe Schnurbart, das durch künstliche Behandlung mit einer Salbe von der Stirn über den Scheitel zurückgestrichene, der Pferdemähne ähnliche und tief in den Nacken hinabgewachsene Haar, ferner das aus einem soliden Stück Metall mit doppelter Drehung gewundene Halsband (torques), dergleichen in mehren Originalexemplaren von Bronze und Gold aus gallischen Gräbern auf uns gekommen sind. Bezeichnend ist sodann auch die völlige Nacktheit, denn die Gallier fochten ohne jegliche Rüstung, und das gebogene Schlachthorn, welches zerbrochen oder zerhauen dargestellt, auf der Basis liegt und mit einer zweiten Öffnung anstatt des Mundstückes falsch ergänzt ist, endlich der grosse Schild, auf den der Krieger sterbend hingesunken ist. Wenn hiernach über die Nationalität dieses Sterbenden kein Zweifel sein kann, so ist dadurch allerdings der Gedanke an einen Gladiator und an römische Entstehung des Werkes an sich noch nicht ausgeschlossen, denn die Römer zwangen die Mitglieder fremder Nationen in der ihnen eigenthümlichen Bewaffnung und Kampfart im Amphitheater zu fechten. Allein gegen die Annahme, unsere Statue stelle einen solchen Gladiator dar, spricht in der entschiedensten Weise eine nur einigermassen genaue Prüfung der Lage und Situation, in welcher der Sterbende sich befindet und die Vergleichung der Handlung, welche in der „Pätus und Arria" genannten, ohne alle Frage mit dem „sterbenden Fechter" zusammengehörigen, aus einem und demselben eigenthümlichen griechischen Marmor gearbeiteten Galliergruppe der Villa Ludovisi (Fig. 80) vorgeht. Diese Gruppe zeigt uns einen gallischen Krieger, welcher so eben sein Weib getödtet hat und im Begriffe steht, sich selbst das Schwert in die Brust zu stossen. Glei-



Fig. 80. Die Galliergruppe in der Villa Ludovisi.

cherweise ist auch der „sterbende Fechter“ von eigner Hand gefallen. Es giebt keine andere Erklärung der Lage, in der wir den capitolinischen Gallier sehn, als die, dass er im Momente vorher sich kniend in sein auf den Boden gestelltes Schwert gestürzt hat. Das Schwert freilich ist, wie die ganze rechte Seite der Basis nebst dem rechten Arm des Galliers ergänzt (man sagt von Michel Angelo), allein da die tiefe Brustwunde echt ist, und da die ganze Lage des Körpers mit der augenscheinlichsten Gewissheit die angegebene vorhergegangene Stellung des Kniens verbürgt, so ist gar keine andere Ergänzung möglich. Nun ist aber ein Selbstmord in der Arena in der angegebenen Weise nicht allein im höchsten Grade unwahrscheinlich, sondern so gut wie unmöglich, und vollends schliesst ein Blick auf die ludovisische Gruppe jeden Gedanken an das Amphitheater als Schauplatz der Handlung aus. Der Schauplatz kann eben nur das Schlachtfeld sein, auf dem von der siegreichen Übermacht des Feindes gedrängt die gallischen Mannen, um nicht in Knechtschaft zu fallen, sich und die Ihrigen mit eigener Hand niedermachen. Dies ist vollkommen evident in der ludovisischen Gruppe und in ihrer hastig aufgeregten Handlung; es ist der letzte Augenblick, der dem Gallier bleibt, ehe er von dem heranstürmenden Feinde ergriffen und überwältigt wird: zurückblickend auf die schon nahe herangekommenen Gegner, ja, wie ausbiegend vor den nach ihm greifenden Händen benutzt er diesen letzten freien Augenblick, um sich das (freilich wieder, aber wiederum richtig, ergänzte) Schwert an einer Stelle in den Leib zu bohren, an der er mit Sicherheit, die grosse Herzschlagader (Aorta) durchschneidend, augenblicklichen Erfolg seines Selbstmordes erwarten darf. Der Sterbende des capitolinischen Museums war dem andringenden Feinde weniger nahe, ihm blieb die Möglichkeit eines weniger hastigen Abschiedes vom Leben, er konnte noch sein Schlachthorn zerbrechen, mit dessen Rufe die Genossen in die Scharen der Feinde zu leiten ihm nicht mehr vergönnt ist, er konnte sich den Schild gleichsam als Heldenbahre wählen, um auf demselben, entfernt von dem Getümmel der Schlacht, stille zu verbluten. Dies in allgemeinen Zügen die Situation, welche sich in den beiden Werken ausspricht; beweist diese Situation an sich nicht in entscheidender Weise gegen die Entstehung der beiden Sculpturwerke in Rom, das ja auch Galliersiege zu feiern hatte, so setzt sie doch die Wahrscheinlichkeit einer solchen Entstehung auf ein Minimum herab. Denn indem sie zeigt, dass beide Darstellungen nur als Theile zu einem grossen Ganzen, zu einer ausgedehnten Gruppe gehört haben können, in welcher die Niederlage der Gallier in dramatisch bewegter Handlung dargestellt war, nöthigt sie uns, wenn wir die römische Entstehung vertheidigen wollen, das Vorhandengewesensein einer derartigen grossen Gruppe, von der wir nicht den Schatten eines Zeugnisses besitzen, aus subjectivem Belieben anzunehmen und dagegen die Augen absichtlich zu verschliessen gegen das ausdrückliche Zeugniss, dass Werke, wie das gesuchte, von pergamenischen Künstlern gemacht worden sind. Wird man demnach bei einiger Unbefangenheit nicht umhin können — und darauf kommt es ja eigentlich an — der pergamenischen Kunstschule zunächst die Erfindung und Composition dieser Gallierstatuen zuzuschreiben, so macht es die Eigenthümlichkeit der Technik, welche keine Spur „weder von der Ängstlichkeit noch auch von der glatten Praktik und Routine eines Copisten erkennen lässt, sondern in jedem Zuge offenbart, dass ihn der Künstler mit vollem Bewusstsein und zu dem bestimmten Zwecke so in dem Marmor bilden wollte, wie wir ihn sehn“, unmöglich an römische Copien der griechischen Originale

zu denken, und drängt uns die Überzeugung auf, dass wir diese letzteren selbst besitzen.

Ist dieses der Fall, so liefern uns der sterbende Gallier des Capitols und die Gruppe der Villa Ludovisi den Beweis, dass die pergamenischen Künstler ein völlig Neues in die griechische Plastik eingeführt haben. Wir wollen dieses Neue zunächst einfach als die charakteristische Darstellung fremdländischer Stämme bezeichnen und von der folgenden näheren Betrachtung erwarten, in wiefern sie im Stande sein wird, uns die weitgreifenden Consequenzen dieser Neuerung zum Bewusstsein zu bringen. Die Thatsache selbst werden wir nicht weitläufig zu constatiren brauchen. Allerdings hatte die griechische Plastik schon von den Zeiten vor ihrer höchsten Blüthe an Nichtgriechen, Barbaren in den Kreis ihrer Gegenstände aufgenommen, Ageladas hatte kriegsgefangene Frauen unteritalischer Barbaren, Onatas den Iapygierkönig Opis gebildet, Troer erschienen in den äginetischen Giebelgruppen, Perser im Friese des Tempels der Nike apteros, und die Amazonendarstellungen einzeln aufzuzählen ist unnöthig. Aber theils waren diese Fremdlinge, soweit sie nicht reine Ausgeburten der Phantasie sind, wie die Amazonen, den Griechen ungleich verwandter als die hier zuerst erscheinender Gallier, theils können wir, gestützt auf die erhaltenen Kunstwerke, die äginetischen Giebelgruppen und die vielen Amazonenstatuen und Amazonenreliefe (der Fries des Niketempels ist nicht gut genug erhalten, um hier als Beweismittel benutzt zu werden) mit Sicherheit behaupten, dass die Plastik — und ganz Ähnliches wird auch von der Malerei gelten — bis auf die Zeiten der pergamenischen Kunst den Charakterismus des Unhellenischen durchaus äusserlich fasste und auf Waffnung und Kleidung beschränkte, während sie in der Körperbildung und in der Handlung selbst die Fremden von den Griechen in keiner Weise unterschied, und sich damit den Vortheil errang, durch die Ganzheit ihrer Werke hin das Mass hellenischer Schönheit und hellenischen Adels festhalten zu dürfen.

Wie ganz anders erscheint uns in den Werken der pergamenischen Künstler die Aufgabe erfasst und gelöst. Die in Äusserlichkeiten andeutende Charakterisirung des Barbarenthums ist einer bis in das Detail hinein gewissenhaften Wiedergabe der nationalen Eigenthümlichkeiten des gallischen Volksstammes gewichen, und der Künstler hat sich nicht gescheut, zur Vollendung des Charakterismus der Barbarenbildung selbst diejenigen Züge und Besonderheiten der Fremden in seine Arbeiten hinüberzunehmen, die an sich betrachtet keinen Anspruch auf Schönheit machen können. Er hat seine Gallier gefasst als hohe, kräftige, musculös ausgewirkte Gestalten, die aber, imposant und gewaltig wie sie sein mögen, in ihren Proportionen keineswegs harmonisch schön, vielmehr den Eindruck der Derbheit und roher Stärke als den jener durchgebildeten, abgewogenen Kraft machen, welche uns griechische Männerkörper so schön erscheinen lässt; er hat diese Körper mit einer Haut bekleidet, die, im Gegensatze zu der elastischen Geschmeidigkeit der griechischen, dick und fest erscheint, so wie sie unter den Einflüssen eines rauheren Klimas und eines wenig civilisirten Lebens sich bilden muss, eine Haut, welche die Muskeln in weniger feingeschwungenen Flächen erscheinen lässt und an den Gelenken sich in scharfe Falten legt; er hat diese Haut an den Händen und namentlich an den Füssen geradezu schwielig und in der Art verhärtet dargestellt, wie wir sie an den Händen und Füssen derer finden, die schwere körperliche Arbeit vollbringen und barfuss einhergehn;

er hat das Haar rauh und struppig ohne eine einzige gefällige Wellenlinie dargestellt, durchaus die gallische Haartracht, wie sie uns geschildert wird wiedergebend; er hat endlich in den Gesichtern einen Typus ausgeprägt, der allerdings als männlich kräftig gelten darf, der aber mit seinen eckigen Formen, mit seinen unharmonischen Proportionen, dem Überwiegen der unteren Theile über die Stirn keinen Anspruch auf Schönheit machen kann und namentlich gegenüber dem griechischen Gesichtstypus, wie ihn die Kunst idealisirend ausprägte, geradezu als unschön, unedel bezeichnet werden muss.

Bevor wir jetzt weiter untersuchen, welche Nachtheile und welche Vortheile der Darstellung dem Künstler aus der Nöthigung erwuchsen, Barbaren in ihrer an sich unschönen und unedlen Eigenthümlichkeit zu bilden, und durch welche Mittel er es vermocht hat, diese scheinbar ungünstige Aufgabe so auszubeuten, dass seine Schöpfungen, weit entfernt uns als unschön abzustossen, Blick und Gemüth im hohen Grade anziehn und fesseln, haben wir zu constatiren, dass die Art der Darstellung, welche wir so eben geschildert haben, durch die Aufgabe selbst mit Nothwendigkeit bedingt war. Zum ersten Male im ganzen Verlaufe der Geschichte der Plastik finden wir in den Gallierschlachten der Könige von Pergamos als Gegenstand der Darstellung eine geschichtliche Begebenheit, welche der Gegenwart selbst oder der unmittelbaren Vergangenheit angehört, und welche mit allen ihren Einzelheiten in der lebendigsten Erinnerung fortlebte, es sei denn, dass man als ausgemacht ansehn wollte, was sich nur als wahrscheinlich hinstellen lässt, dass Euthykrates' Reitertreffen eine That Alexander's oder einer Heeresabtheilung Alexander's darstellte. Das einzige ältere Beispiel eines historischen Gegenstandes einer plastischen Darstellung überhaupt ist die Schlacht von Platää im Friese des Niketempels von Athen; diese Schlacht aber war mehre Menschenalter früher geschlagen, ehe sie im besagten Friese ihre monumentale Verherrlichung fand, und der Künstler durfte der historischen Wirklichkeit um so mehr durch die andeutenden Charakterismen der Begebenheit, die wir zu entwickeln versucht haben, genug gethan zu haben glauben, da sein Werk zum Schmucke eines Götterheiligthums bestimmt war und vielmehr ein Denkmal der göttlichen Hilfe als menschlicher Thaten sein sollte und sein musste. Wo immer sonst es galt, nationale Siege in Sculpturwerken zu verherrlichen, da griff die Plastik entweder auf die Kämpfe und Siege der Heroenzeit zurück, welche den später lebenden Menschen als Vorbild gedient hatten, und damit wich sie dem historischen Realismus aus und erwarb sich das Recht durchaus ideal und im idealen Stoffe zu componiren; oder aber sie verzichtete auf die Darstellung der geschichtlichen Handlung als solcher und begnügte sich die zu verherrlichenden Personen in Porträtstatuen und Porträtgruppen, zum Theil untermischt mit Heroen und Göttern, als Weihgeschenke einer Gottheit in geheiligten Räumen aufzustellen. Der Art ist das Siegesdenkmal der Schlacht von Marathon (Band I, S. 196), so gut wie dasjenige der Schlacht von Ägospotami (das. S. 325), und noch die lysippische Gruppe der Genossen Alexander's am Granikos, sofern der Schwerpunkt ihrer Darstellung auf die Porträtähnlichkeit, nicht aber auf die Wiedergabe der Begebenheit selbst fällt, muss dieser Classe zugerechnet werden, und enthält, wie ich früher zu entwickeln versucht habe, erst die Keime der eigentlichen historischen Kunst. Die Künstler von Pargamos fanden demnach in den Schöpfungen der früheren Kunst kein Vorbild für das, was sie zu

leisten hatten, und dies um so weniger, je eigenthümlicher speciell ihre Aufgabe war, nicht allein zum ersten Male einen geschichtlichen Gegenstand, sondern grade diesen geschichtlichen Gegenstand, die Niederlage fremder Barbarenstämme darzustellen. Bedingte schon die handgreifliche Wirklichkeit des Gegenstandes einen gewissen Realismus seiner Darstellung, so machte die unmittelbar lebendige Erinnerung an die wilden und rohen Gestalten der furchtbaren Feinde, welche Jahre lang Griechenland und Kleinasien gebrandschatzt, verwüstet und in Angst und Schrecken gehalten hatten, eine idealisirende, das Barbarenthum nur andeutende Darstellung derselben so gut wie unmöglich, und gebot dem Künstler von dem thatsächlich Gegebenen auszugehn. Wenn nun aber dies Thatsächliche ein Fremdartiges und Unschönes war, so verlohnt es sich wohl der Mühe, nachzuforschen, durch welche Mittel der Künstler seinem Werke einen tieferen Werth als den einer ethnographischen Curiosität zu verleihen, dasselbe allgemein menschlich bedeutend und interessant zu machen, und bei aller Hingebung an den Realismus der Formgebung in der Darstellung der Barbaren seine Arbeiten doch nicht allein zu wirklichen Kunstwerken, sondern in gewissem Sinne selbst zu freien und idealen Schöpfungen zu machen gewusst hat. Eine erneute und genauere Betrachtung der erhaltenen Werke wird uns die Antwort ohne grosse Mühe finden lassen.

Wir haben die Situation, in der wir den Sterbenden finden, bisher nur so weit beleuchtet, wie es nöthig war, um zu erweisen, dass und wie er von der eigenen Hand gefallen und dass jeder Gedanke an einen in der Arena getödteten Gladiator zu verbannen sei, wir haben uns insbesondere darüber noch nicht Rechenschaft zu geben versucht, warum die Statue, wie kaum eine andere, erschütternd auf unser Gemüth wirkt. Irre ich nicht, so ist der Grund hievon einerseits in dem vollendeten Naturalismus und Individualismus der Form und andererseits darin zu suchen, dass der Ausdruck des schmerzvollen Sterbens nicht allein mit fürchterlicher Wahrheit aus der Statue zu uns spricht, sondern dass das bittere Todesweh die Darstellung ohne jegliche Einschränkung und ohne die Beimischung irgend eines anderen mildernden oder erhebenden Elementes durchdringt.

In der wildesten Aufregung und körperlichen Erhitzung des bis zum Äussersten getriebenen Kampfes hat unser Gallier sich in sein Schwert gestürzt; das sehn wir vor uns, denn noch fliesst das Blut in beschleunigten Pulsen durch seine aufgetriebenen Adern, noch athmet er kräftig und voll wie im Toben der Schlacht[19]), und das Antlitz überfliegt der letzte Hauch von dem Sturme der Leidenschaft, die ihn in sein Schwert getrieben hat; aber schon beginnt die Ermattung des Todes über den kraftvollen Körper Herrschaft zu gewinnen, schon ist er aus der knienden Stellung seitwärts hingesunken, schon fängt die Spannung der Muskeln an nachzulassen, schon ist das Haupt dem Boden zugeneigt und die Schatten der Ohnmacht umnachten das blicklos starrende Auge[20]). Der überwältigende Schmerz der tiefgebohrten Wunde zuckt um die Lippen des halbgeöffneten Mundes und spiegelt sich in der gefurchten Stirn; noch hält der rechte Arm den Oberkörper aufrecht, denn dies kräftige Leben erliegt nur langsam und wehrt sich in unbewusstem Kampfe gegen den Sieg des Todes, aber in wenigen Minuten wird der stützende Arm zusammenknicken, der mächtige Leib vorüber hinsinken und der langhinbettende Tod die Glieder strecken, wie wir an dem gestreckten linken Bein schon andeutungsweise vorgebildet sehn.

Ohne Zweifel würde ein derartiges in der feinsten Detailmalerei durchgeführtes Bild des Sterbens unter allen Umständen nicht verfehlen einen tiefen Eindruck auf unser Gemüth zu machen, und ich bin weit entfernt in Abrede zu stellen, dass auch Kresilas' sterbender Verwundeter, den man die letzten Athemzüge thun zu sehn glaubte, eine ergreifende Darstellung gewesen sein mag, aber die eminente Wirkung unserer Statue beruht, wie oben angedeutet, auf dem vollkommenen Individualismus der Darstellung und auf der Einheit und Ganzheit in dem Ausdruck der Situation und ihres treibenden Pathos. Dieser Individualismus aber ist wesentlich dadurch bedingt, dass der Künstler anstatt eines Helden einen keiner Art von Idealisirung fähigen, halbrohen Menschen darzustellen hatte, und die Einheit und Ganzheit in dem Ausdrucke der Situation und ihres Pathos hangt gradezu davon ab, dass der Sterbende ein Barbar ist. Meine Leser wollen mir gestatten, dies näher zu erklären und zu belegen.

Man versuche es einmal sich einen griechischen Helden oder auch nur einen einfachen griechischen Krieger in dieser Lage vorzustellen[21]). Man wird sehr bald inne werden, dass man, um dies überhaupt möglich zu machen, die Motive wesentlich verändern muss, denn niemals würde ein Grieche in der Schlacht überwunden und rettungslos in die Enge getrieben die Hand an sich selbst legen: bis zum letzten Augenblick würde er dem Feinde die Stirn bieten und, kämpfend bis zum Äussersten, gefasst den Tod von Feindeshand erwarten. Das ist der erste entscheidende Punkt, warum die hier geschilderte Situation nur an einem Barbaren dargestellt werden konnte. Den griechischen Mann können nur zweierlei Motive zum Selbstmorde treiben, entweder die Opferung des eigenen Lebens zum Heile des Vaterlandes oder für einen sonstigen grossen und heiligen Zweck, jene freudige Hingebung, mit der sich ein Menoikeus tödtet, oder die Unmöglichkeit, ein beflecktes oder entehrtes Dasein länger zu tragen, wie dasjenige, welchem Aias mit eigner Hand ein Ende macht. Von beiderlei Motiven kann bei unserem Gallier offenbar nicht entfernt die Rede sein, kein heiliger und grosser Zweck adelt und versüsst sein Sterben und hebt ihn auf den Schwingen einer begeisternden Idee über den Schmerz des Todes hinaus, und eben so wenig wirft er ein sittlich unerträglich gewordenes Leben gleichgiltig oder schmerzlich resignirt von sich; das einzige Pathos, das ihn durchglüht, das ihn in sein Schwert getrieben hat, ist die grasse, sinnverwirrende Verzweiflung. Wer die Statue selbst nicht vor Augen hätte, der könnte daran erinnern wollen, dass ja die Freiheitsliebe den von Gefangenschaft Bedrohten den Tod habe wählen lassen, und wer die zugehörige ludovisische Gruppe nur von Hörensagen kennte, der könnte versucht sein, dieselbe hiefür als weiteren Beweis anzuführen, behauptend in dieser Gruppe sei das treibende Pathos der Stolz des freien Mannes, der sich aufbäumt gegen den Gedanken des Unterliegens und der Sclaverei. Wer aber vor den beiden Werken selbst steht oder auch nur gute Abbildungen mit Aufmerksamkeit betrachtet, der wird anders urteilen. Die Idee der Freiheit ist unter allen Umständen begeisternd und erhebend; wer für die Freiheit stirbt, wer das eigene Leben hingiebt um frei zu sein, der stirbt mit Begeisterung, dem ist der Tod Erlösung und Errettung. Nun sehe man aber wie sorgfältig, wie so recht absichtlich und geflissentlich der Künstler in der Statue des Sterbenden jeden, auch den leisesten Zug von geistiger Erhebung, ja selbst jeden Zug von Trotz vermieden hat, der dem tödtlich

Verwundeten in den letzten bittern Augenblicken Halt gewähren konnte, man sehe, wie er nur Eines in seinem Werke ausgedrückt hat, das tiefe, entsetzliche Weh des nahenden Todes. Ähnliches gilt, so weit ich nach Zeichnungen urteilen kann, von der ludovisischen Gruppe; auch hier fehlt der Handlung des Mannes jeder Schwung der Begeisterung, fehlt seinem Ausdruck selbst jener so natürliche Hohn gegen den Feind, dem er durch seinen und seines Weibes Tod die gehoffte Beute entzieht; was diese Handlung darstellt ist wieder Nichts als die aufgeregte Hast der Angst und der grenzenlosen Verzweiflung. Diese Verzweiflung aber ist nur bei demjenigen Menschen möglich, in dessen Brust die Leidenschaften ungeregelt und ungezügelt toben, niemals bei demjenigen, dem, wie dem Griechen, Masshaltung und Selbstbeherrschung als die ersten Tugenden des Mannes gelten. Und darum mussten es Barbaren sein, an denen der Künstler das alleinige Pathos der Verzweiflung und in diesem die volle, ungebändigte Leidenschaft zur Anschauung brachte, deswegen sind diese Werke der pergamenischen Kunst auch von Seiten des pathetischen Ausdrucks, von Seiten der zum Grunde liegenden Idee ein durchaus Neues in der griechischen Kunstgeschichte. So lange die griechische Plastik nur Griechen darstellte oder Barbaren, die sich nur äusserlich von Griechen unterschieden, konnte sie die Art des Pathetischen nicht darstellen, die wir hier vor uns sehn, konnte sie die Beschauer nicht in der Weise erschüttern, wie uns der pergamenische Meister mit seinen Barbarenstatuen erschüttert. Der Tod jedes griechischen von Feindeshand gefallenen Mannes und vollends jeder Selbstmord eines Griechen musste zugleich in dem Gemüthe des Beschauers eine Erhebung bewirken; denn dem Griechen war das Leben der Güter höchstes nicht, gab er es hin, so geschah das nothwendiger Weise für eine sittliche Idee, und diese Idee triumphirte in seinem Tode. Deswegen hätte ein an einer Wunde sterbender Grieche — und das gilt zugleich von der Statue des Kresilas[22]) — ganz anders aufgefasst werden müssen, als unser sterbender Gallier aufgefasst ist; selbst wenn wir ihn in der möglichst ähnlichen Situation feindlicher Gewalt im Augenblick einer verlorenen Schlacht unterliegend fänden, würden wir ihn gefasst, resignirt, bis zum letzten Augenblick sich selbst beherrschend zu sehn verlangen, und, hätte ein griechischer Künstler es je gewagt, einen sterbenden Griechen anders, schon der Besinnungslosigkeit des Todes verfallen, seiner selbst nicht mehr mächtig und daher nur noch physisch leidend darzustellen, so würden wir zu behaupten berechtigt sein, er habe die richtige und würdige Auffassung seines Gegenstandes verfehlt, und würden uns von dem Anblick seines Werkes als von einem widerwärtigen, den man verhüllen, nicht zeigen sollte, abwenden. Ganz anders hier. Dem Barbaren ist das Leben das letzte und höchste der Güter, er hat — so wenigstens fasste ihn der Grieche, so fasste ihn unser griechischer Bildner im Sinne seines Volkes — nur dieses eine, an das physische Leben gebundene Dasein, dies Dasein voll naturwüchsiger Kraft, voll mächtiger Lust und Begier, voll ungezügelter Leidenschaft; zerstörte der Barbar sein Leben, warf er sein irdisches individuelles Dasein in den Abgrund des Todes, so war das Vernichtung. Das ist es, was wir vor der Statue des sterbenden Galliers empfinden, nothwendig empfinden müssen, das ist es, was uns bei ihrem Anblick mit so tiefem Weh ergreift, wie vor keiner anderen antiken Statue, das ist es wiederum, was dem Gallier das Sterben so schwer macht, was ihn sich auch an das schwindende Leben noch

wie unwillkürlich festhalten lässt, was uns mit geheimem Grauen die letzten rinnenden Minuten berechnen lässt, die dieser blühende, kräftige Mensch sich des Todes noch erwehren wird. Und ein ähnliches Gefühl, das auf demselben Grunde beruht, ergreift uns vor der ludovisischen Gruppe, ein Gefühl von Beängstigung vor dem Dämon der Verzweiflung, der hier in einem stürmischen Momente ein Werk der absoluten Zerstörung vollbringt. Und so wie wir dem Sterbenden um Alles Rettung bringen möchten, wenn Rettung nicht augenscheinlich unmöglich wäre, so möchten wir dem Barbaren in der Gruppe nur für wenige Minuten Besinnung geben können, wenn uns nicht die fessellos tobende Leidenschaft jede Art der Annäherung und der Gemeinschaft mit ihm verwehrte.

Wenn ich mit der vorstehend entwickelten Auffassung der beiden erhaltenen Werke der pergamenischen Schule Recht habe, wenn denselben ein Pathos zum Grunde liegt, welches nur in Barbaren zur Anschauung gebracht werden kann und welches neben den Momenten des Erschütternden und Beängstigenden an sich kein Moment des Erhebenden enthält, so ist zweien wichtigen Fragen in Bezug auf den höhern künstlerischen Werth dieser Darstellungen in keiner Weise auszuweichen. Die erstere Frage ist die, ob diese Kunstwerke die Eigenschaften echt tragischer Darstellungen besitzen, ob sie demgemäss im Stande sind, Furcht und Mitleid im Gemüthe des Beschauers zu erwecken und diejenige Reinigung der Leidenschaften (Katharsis) in uns zu bewirken, welche das wahrhaft Tragische in uns hervorbringt? und die zweite, welche von der Art der Beantwortung dieser ersteren abhangt, ist die, ob und in wiefern diese Darstellungen sittlich und damit auch ästhetisch gerechtfertigt sind, oder ob der Künstler mit denselben die Grenzen dessen überschritten hat, was einer edlen Kunst darzustellen erlaubt ist?

Zur Beantwortung der ersteren Frage gehn wir von einem Satze des Aristoteles aus. Aristoteles fordert vom tragischen Helden, damit sein Schicksal uns Furcht und Mitleid, die tragischen Affecte, errege, ein gewisses Mass von Gleichartigkeit mit uns selbst und bestreitet, dass weder der ganz gute noch der ganz böse Mensch ein tragischer Held im echten Wortsinne sein könne. Mit vollem Rechte ist von den Erklärern des antiken Ästhetikers dieser Satz dahin ausgedehnt worden, dass nur derjenige, welcher mit uns unter gleichen oder ähnlichen sittlichen Bedingungen handelt und leidet, Gegenstand des tragischen Interesses sein, Furcht und Mitleid erwecken könne, weil wir nur sein Handeln und Leiden auch für uns als möglich empfinden. Namentlich aber können uns die verderblichen Handlungen und die Leiden von Wesen eines sittlich niedrigeren Ranges nur Mitleid, nicht auch Furcht einflössen, mithin nur betrübend, nicht aber tragisch wirken. Wenn nun aber der Barbar dem Griechen gegenüber ein Wesen sittlich niedrigeren Ranges ist, wenn das Pathos, das ihn in's Verderben treibt, ein solches ist, dem der Grieche nicht unterliegt, dem unterliegend der Grieche aufhören würde Grieche und des Griechenthums würdig zu sein, muss da nicht diesem Barbarenpathos und diesem Barbarenuntergange die eine wesentliche Bedingung des Tragischen abgesprochen werden? Fast könnte man geneigt sein, diese Frage zu bejahen. Und dennoch gebe man sich vor den Statuen selbst Rechenschaft darüber, ob wir mit dem Leiden und mit dem Tode dieser Barbaren nur Mitleid fühlen wie mit dem Leiden und dem Tode eines Thieres, ob sie nur betrübend, nicht auch tragisch auf uns wirken, und schwerlich wird

man das Letztere läugnen können. Die Lösung dieses scheinbaren Widerspruches liegt darin, dass, wenngleich wir empfinden, dieses Pathos der baren Verzweiflung, des gänzlichen Vergessens und Aufgebens seiner selbst, diese schrankenlose Entfesselung der blinden Leidenschaft könne nur bei solchen Menschen zur vollendeten Thatsache werden, die sittlich niedriger stehn als wir, die Keime dieses Pathos, die Elemente dieser Leidenschaft in unser Aller Busen liegen, dass sie in der Menschennatur schlechthin begründet sind, und dass die Macht der Civilisation dazu gehört, um diese Keime nicht zur vollen Entwickelung gelangen zu lassen. Dies aber begründet die von Aristoteles für die tragische Person mit Recht geforderte Gleichartigkeit der Barbaren mit dem Griechen und mit uns, und deswegen wirkt ihr Pathos, ihr Handeln und Leiden tragisch auf uns, so wie das Pathos und der Tod eines Verbrechers tragisch auf uns wirkt, weil der Keim und die Möglichkeit des Verbrechens allgemein menschlich ist.

Trotzdem aber werden wir niemals läugnen können, dass diese leidenden und sterbenden Barbaren nicht eigentliche tragische Helden sind, trotzdem müssen wir fortfahren zu behaupten, dass sie einen minder würdigen Gegenstand der bildenden Kunst abgeben, als leidende und sterbende Menschen eines höheren sittlichen Ranges, grade so wie die Hinrichtung eines Verbrechers, trotz aller tragischen Elemente, die sie enthalten mag, ein minder würdiger Gegenstand der Darstellung sein würde, als der Schlachtentod eines Helden. Und somit würden wir uns genöthigt sehn, in der Wahl eben dieses Gegenstandes ein Abweichen der Kunst von dem Gebiete anzuerkennen, welches ihr nach sittlichen und ästhetischen Grundsätzen als das ihr eigene, würdige, im strengeren Sinne erlaubte zusteht, würden wir erklären müssen, dass die Kunst von Pergamos, obwohl sie das Gebiet der Gegenstände der Plastik in erfolgreicher Weise erweitert, obgleich sie das von ihr geschaffene Neue mit genialer Kraft zu durchdringen, ihre Werke aus der Sphäre des fremdartig Merkwürdigen in diejenige des menschlich Bedeutenden zu erheben gewusst hat, dennoch eine entartete, weitere Entartung vorbereitende sei. Hüten wir uns, den Meistern nicht Unrecht zu thun! Ja, wenn diese Barbaren, wie wir sie besitzen, ausschliesslich und für sich den Gegenstand der Künstler gebildet hätten, wenn wir sie als um ihrer selbst willen gemacht betrachten dürfen, so würde ich nicht bedenklich sein, den oben bezeichneten Tadel mit seiner ganzen Schärfe gegen die pergamenische Kunst auszusprechen; aber wesentlich anders gestaltet sich die Sache, wenn wir uns erinnern, dass diese Einzelgestalten die Theile eines grösseren Ganzen waren, einer ausgedehnten Gruppe, deren Gegenstand der Sieg des Attalos und des Griechenthums, der Civilisation über die Barbarei, eines Triumphdenkmals der Niederlage und der Vernichtung der gallischen Horden war. Wir kennen diese Composition in ihrer Ganzheit allerdings nicht, und besitzen auch weder litterarisch noch monumental die nöthigen Hilfsmittel zu ihrer Reconstruction, obgleich sich einzelne Theile derselben, wie z. B. Scenen des Kampfes fast von selbst verstehn, und obgleich uns die erhaltenen Theile auch von Seiten der Composition und in Rücksicht auf ihr Verhältniss zu der ganzen Darstellung für diese das günstigste Vorurteil erwecken. Welch ein tiefgeschöpfter Gedanke ist es z. B., der sich in dem einsam auf seinem Schilde verblutenden Gallier ausspricht: ihn bedrängt unmittelbar kein siegreicher Gegner, aber so allgemein ist der panische Schrecken der Niederlage, dass er Alle, auch die

von dem Mittelpunkte der Entscheidung Entfernteren gleichmässig ergreift. Durch kein anderes Mittel hätte der Künstler die Allgemeinheit des Untergangs der Gallier in gleichem Masse fühlbar machen können. Verzichten wir aber auch auf eine Reconstruction der gesammten Gruppe aus unserer Phantasie, welche den Flug derjenigen des alten Meisters nie erreichen würde, so genügt die blosse Thatsache ihres Vorhandengewesenseins, die Kenntniss ihres Gegenstandes im Allgemeinen und nach seinem Hauptzweck, um uns die erhaltenen Theile als solche, im Verhältniss zum Ganzen in durchaus anderem Lichte erscheinen zu lassen, als sie uns erscheinen würden, wenn wir sie als alleinbestehend betrachteten. Der ästhetische und sittliche Schwerpunkt der Darstellung fällt nun nicht mehr auf diese unterliegenden Barbaren, sondern auf die siegenden Griechen, nicht auf die verzweifelnden Gallier, sondern auf die triumphirenden Hellenen concentrirt der Künstler unsere Theilnahme und unser Interesse. Während es, hätten die Barbarenstatuen allein bestanden, die Aufgabe des Künstlers gewesen wäre, vor Allem das Menschliche in den Barbaren und in ihrem Pathos herauszubilden, und während man ihm dann immer sagen konnte: du hättest würdigere Gegenstände deiner Darstellung finden können, als das Menschliche in dieser rauhen und rohen Gestalt, und würdest uns durch ein reineres und edleres Menschliche tragischer bewegt haben, war es hier seine Aufgabe, ganz speciell das Barbarische als Gegensatz zum Hellenischen in seiner erschreckenden Gestalt und mit seiner fürchterlichen Leidenschaft darzustellen, denn er sollte ja veranschaulichen wie alle diese rohe Kraft, wie alle diese zügellose Leidenschaft von der Überlegenheit des hellenischen Geistes und der hellenischen Sittigung vernichtet wurde; furchtbar, gewaltig, imposant musste er seine Barbaren zeigen, weil sonst der Sieg über dieselben der Verherrlichung nicht werth gewesen wäre; dass er sie aber trotzdem, trotz aller Fremdartigkeit und Wildheit noch mit so viel Menschlichkeit begabt hat, dass sie nicht der Gegenstand unseres Abscheues und Entsetzens wie wilde Bestien, sondern derjenige unserer Theilnahme werden können, das zeigt ihn als einen fein und tiefempfindenden Künstler und giebt uns eine Ahnung davon, wie edel und gross diesen Überwundenen gegenüber seine siegenden Hellenen erschienen sein mögen.

So aufgefasst und beleuchtet werden uns nun die Schöpfungen der pergamenischen Künstler erst als echte Kunstwerke im besten Sinne und zugleich als echte historische Kunstwerke erscheinen, als solche, bei denen der ideale Gehalt die Eigenthümlichkeit der Form bedingte und die Eigenthümlichkeit der Form den idealen Gehalt voll und rein ausdrückte, als solche, die keines Commentars bedurften, keine geschichtliche Kenntniss beim Beschauer voraussetzen, sondern die man nur zu sehn braucht, um sie aus sich selbst heraus zu begreifen und zu würdigen, als solche endlich, die nicht ein zufälliges und gleichgiltiges Moment einer historischen Begebenheit, eine geschichtliche Anekdote zum Inhalte haben, sondern eine Thatsache von weltgeschichtlicher und von sittlich grosser Bedeutung. Und nur Kunstwerke, die alle diese Bedingungen erfüllen, sind historische Kunstwerke; lassen sie eine oder die andere dieser Forderungen unerfüllt, so sinken sie auf die Stufe der Illustrationen hinab.

Bedenken wir nun, dass die pergamenische Kunst nicht nur die Galliersiege des Eumenes und Attalos, sondern auch andere historische Begebenheiten, so z. B. für

die Burg von Athen die Schlacht bei Marathon darstellte, und dürfen wir glauben, dass dies in eben der grossartigen, echt historischen und idealen Weise geschah, die uns für eine Darstellung der Galliersiege durch die erhaltenen Barbarenstatuen verbürgt wird, so werden wir anzuerkennen haben, das Pergamos in der dürren Periode des Hellenismus eine Kunstblüthe hervorgetrieben hat, die sich fast mit der grössten und erhabensten Entwickelung der früheren Perioden in eine Reihe stellen darf. Und somit bleibt uns nur noch zu untersuchen übrig, auf welchen Elementen der früheren Leistungen der griechischen Plastik diese neue Entwickelung beruht und anzudeuten, wie sie auf die spätere Kunst eingewirkt hat.

Denn, obgleich wir mit Nachdruck hervorgehoben haben, dass die Werke der pergamenischen Künstler ein Neues in die griechische Plastik einführten, wollten wir damit keineswegs behaupten, dass diese eigenthümliche Entwickelung mit früheren in keinem Zusammenhange stehe, da wir im Gegentheil der Ansicht sind, dass sich diese Leistungen als eine sehr natürliche Consequenz der Bestrebungen erklären lassen, welche die griechische Plastik seither verfolgt hat.

Vergegenwärtigen wir uns ihren Entwickelungsgang in ganz grossen Zügen, so finden wir, dass die griechische Plastik vom Götterbilde als ihrer frühesten Leistung ausgehend, sich zunächst bestrebt dieses in immer naturwahreren, der Wirklichkeit nachgeahmten Formen auszuprägen, während sie jedoch nach einer Durchbildung individueller Götterpersönlichkeit erst dann und in dem Masse zu ringen beginnt, wie sie sich durch fortdauernde Übung von der realistischen Naturnachahmung im Detail emancipirt hat und die Formen des menschlichen Körpers in freierer Weise zum Ausdruck eines Ideals zu verwenden weiss. Diese Bestrebungen der zur Höhe aufstrebenden Kunst vollendet die Schule des Phidias, welche aber die Körperformen durchaus nur zu Trägern eines übersinnlichen Inhalts macht, und eben weil sie ein Übermenschliches und Übersinnliches in menschlichen und sinnlichen Formen vergegenwärtigen will, diese letzteren von aller Bedingtheit individueller Existenz reinigen und zu allgemeinen Typen einer bedingungslos erhöhten Menschlichkeit ausprägen muss. Eine parallele Entwickelung hatte die Darstellung des real Menschlichen durchgemacht, welche, von der Bildung nicht porträtähnlicher, also nicht persönlich individueller Ehrenstatuen sich zu jenen freieren Schöpfungen erhoben hatte, in denen Myron das physische Leben, Polyklet die physische Schönheit des Menschen in der höchsten und normalsten Entwickelung zur Anschauung brachte, während auch die Porträtbildnerei noch dahin strebte, die individuellen Züge zu idealisiren, d. h. dem absolut Menschlichen so weit zu nähern, wie dies immer möglich war.

Nach der Zeit der ersten grossen Kunstblüthe sehn wir dagegen die Plastik einen anderen, fast den entgegengesetzten Weg der Fortbildung des Inhalts und der Form der Darstellung einschlagen, einer Fortbildung, die wir als das weitere und immer weitere Hervortreten des Subjectivismus und des Individualismus in Skopas und Praxiteles und in Lysippos kennen gelernt haben. In den Götterbildern wird nicht mehr die Verkörperung eines absolut Übermenschlichen, sondern die Darstellung eines in bestimmter Richtung gesteigerten Menschlichen angestrebt, während daneben das Menschliche selbst in den verschiedenen Erscheinungsformen seiner bedingten und von wechselndem Pathos bewegten Existenz immer mehr Raum gewinnt und die Por-

trätbildnerei im Gegensatze zu der früher geübten vor Allem nach der Herausbildung des individuell Charakteristischen strebt.

Mit dieser Tendenz des wachsenden Subjectivismus und Individualismus, welche sich durch alle im Einzelnen mannigfach verschiedenen Bestrebungen der Plastik der letztvergangenen Periode constant hindurchzieht, steht nun die Kunst der pergamenischen Schule im vollkommensten Einklange, ja diese Gesammttendenz finden wir in ihren Schöpfungen recht eigentlich gegipfelt und vollendet. Das Neue, welches die pergamenischen Meister in die Kunst einführen, beruht ja durchaus sowohl in den Formen wie in dem diese Formen bedingenden geistigen Gehalt der Darstellungen auf der umfassendsten Charakterisirung des individuell bedingten menschlichen Daseins; denn, mögen auch die in Pergamos dargestellten Barbaren nicht als blosse oder beliebige einzelne Individuen des gallischen Stammes erscheinen, so sind sie doch nimmer etwas Anderes als dessen auserlesene Repräsentanten, fast möchte ich sagen: des vollendeten Charakterismus wegen auserlesene Exemplare, fern von allem typisch Idealisirten, welches uns in nicht seltenen späteren Barbarendarstellungen entgegentritt, in denen die fremden Völker in ihrer Gesammtheit repräsentirt werden sollen, und in denen eben deshalb die in den Gallierstatuen von Pergamos so eminente Individualität durchaus zurücktritt. So am vollkommensten in der von Göttling Thusnelda getauften Statue in Florenz, welche, wie mir scheint, Brunn mit dem allergrössten Recht vielmehr Germania devicta, eine Personification des besiegten Germaniens selbst nennt; so aber auch in zahreichen anderen, Länder, Städte, Provinzen, Volksstämme in ihrer Gesammtheit und deshalb in allgemeinen Charakterismen darstellenden Statuen. Vollendet und gegipfelt aber nenne ich die Gesammttendenz des Individualismus in den pergamenischen Werken einmal deshalb, weil dieselbe in ihnen in der unbestreitbarsten Nothwendigkeit erscheint, und sodann deshalb, weil der Individualismus in diesen Werken als Träger des Historischen und des im Historischen ethisch Bedeutsamen in seinen schönsten Erfolgen, ja gleichsam in seinem Triumphe über den typisch schaffenden Idealismus sich darstellt.

Was nun endlich die Einwirkungen der pergamenischen Kunst auf diejenige späterer Epochen anlangt, so fehlen uns freilich die Mittel, ihren Einfluss von Anfang an und in ununterbrochener Folge nachzuweisen; aber gewiss beruhen die schon im Vorstehenden im Allgemeinen erwähnten zahlreichen und zum Theil in hohem Grade bedeutenden Darstellungen fremder Stämme ohne alle Frage auf den Leistungen der pergamenischen Meister. Diesen Vorbildern verdanken aber weiter auch manche dieser späten Barbarendarstellungen, sofern sich in ihnen der Realismus in der Form mit der Bedeutsamkeit des geistigen Gehalts verbindet und sofern dieselben im dramatischen Zusammenhange gewisser Handlungen, wie z. B. der Bestrafung des Marsyas zu Rollen verwendet werden, die entweder nur durch sie oder wenigstens durch sie am besten und vollständigsten vergegenwärtigt werden können, ihre berechtigte Existenz und ihren eigentlichen Werth. Und endlich ist es nicht zu viel gesagt, wenn Brunn behauptet, dass diejenige Kunstrichtung, welche wir als die römische der Kaiserzeit anzuerkennen pflegen, sich an keine enger als an die pergamenische anschliesst. Und wenngleich, wie wir im Verlaufe dieser Betrachtungen sehn werden, die Leistungen dieser Kunstrichtung sich nicht auf der Höhe derjenigen von Pergamos halten, wenngleich sie vielmehr in mehr als einem

Betracht als Veräusserlichung und Entartung der ursprünglichen Bestrebungen und Schöpfungen sich darstellen, so bleibt nichtsdestoweniger die kunstgeschichtlich grosse Bedeutsamkeit der pergamenischen Kunst unangetastet stehn.

ZWEITES CAPITEL.

Die rhodische Kunst.

Neben den verschiedenen Monarchien dieser Zeit steht von griechischen Freistaaten fast allein derjenige der Insel Rhodos durch seinen auf politischer Neutralität und einem weitausgedehnten blühenden Handel begründeten Reichthum ebenbürtig da, und von allen unabhängigen Gemeinwesen besitzt Rhodos allein in der Periode des Hellenismus die Mittel, um die durch Lysippos' Schüler Chares von Lindos, den Meister des Sonnenkolosses dahin verpflanzte Kunst in wirksamer Weise zu fördern und zu pflegen. Von einem früheren Kunstbetrieb auf Rhodos ist uns so gut wie Nichts bekannt, und wenngleich wir den zu allen Zeiten blühenden Inselstaat auch in früheren Perioden keineswegs von Kunstliebe und Kunstthätigkeit entfernt zu denken haben, so hat derselbe doch bis auf die Periode, in der wir mit unsern gegenwärtigen Betrachtungen stehn, in keiner Weise eine hervorragende Rolle weder in der Litteratur- noch in der Kunstgeschichte gespielt, weder bedeutende Künstler selbst hervorgebracht, noch auswärtige in bemerkenswerther Weise beschäftigt. Der Aufschwung rhodischer Kunstliebe scheint gegen das Ende der vorigen Periode zu beginnen und offenbart sich zunächst durch grössere Bestellungen bei berühmten auswärtigen Meistern, so der Statue des Sonnengottes auf seinem Viergespann bei Lysippos und der fünf uns leider dem Gegenstande nach nicht bekannten Statuen bei Bryaxis. Mit diesem Erwachen eines regeren Kunstgeistes dürfte es dann im Zusammenhang stehn, dass ein talentvoller Rhodier wie Chares sich in Lysippos' Lehre begiebt, aus der heimkehrend er sein staunenswerthes Kolossalwerk verfertigt, durch welches er die Kunst in seinem Vaterlande eingebürgert zu haben scheint. Ein hundert andere, wahrscheinlich von rhodischen Künstlern gearbeitete Kolosse auf Rhodos, von denen Plinius sagt, dass sie, obwohl kleiner als derjenige des Chares, doch auch jeder für sich genügt haben würde, um den Aufstellungsort berühmt zu machen, scheinen zu bezeugen, dass das Beispiel des Chares in hohem Grade anregend wirkte und vielfältige Nachahmung fand und, da diese Kolosse aller Wahrscheinlichkeit nach öffentlich aufgestellte Weihebilder der Schutzgötter waren, dass der reiche Staat das Seinige that, um den jungen heimischen Kunstbetrieb so viel an ihm lag, zu unterstützen und zu fördern. Daneben aber finden wir in einer Reihe rhodischer Inschriften aus dieser Zeit bis in den Beginn der römischen Kaiserherrschaft die Zeugnisse, dass nicht wenige Künstler auch von Privaten und zu Privatzwecken beschäftigt wurden. Diese Inschriften, welche Ross gesammelt hat, und

die auch in Brunn's Künstlergeschichte wieder abgedruckt und im Einzelnen besprochen sind, lehren uns Künstler kennen, welche zum Theil geborene Rhodier waren, zum Theil anderen, namentlich kleinasiatischen Städten angehörten, aber in Rhodos und für Rhodos thätig oder daselbst angesiedelt und eingebürgert waren. Aus mehren dieser Inschriften können wir die Gegenstände der Darstellung entnehmen, und wir finden, dass diese vorwiegend Porträts, namentlich solche von Priestern waren, was auch dadurch bestätigt wird, dass Plinius einige der inschriftlich bekannten Künstler erwähnt und unter ihren Werken als Gegenstände neben Jägern, Bewaffneten und Athleten auch Opfernde nennt, die wir mit den Priesterstatuen zu identificiren alle Ursache haben. Bei anderen Inschriften lassen die Grössen der Basen auf andere Gegenstände, namentlich auf Gruppen schliessen.

Wenngleich wir nun weit davon entfernt sind, alle oder auch nur einige dieser Künstler für hervorragende Meister oder für schöpferische Genien zu halten, so bleibt die Thatsache des Vorhandenseins einer so bedeutenden Zahl von Künstlern auf Rhodos gegenüber der Armuth anderer Orte schon an und für sich bedeutsam. Sie verbürgt uns einen ausgedehnten Betrieb der Kunst, der, wo er nicht durch den Willen eines Herrschers decretirt und mit den eben vorhandenen Kräften gleichsam zwangsweise gefördert wurde, die nöthige und natürliche breite Grundlage für die Leistungen höher begabter Individuen bildet. Der rege Kunstbetrieb auf Rhodos aber gewinnt dadurch an kunsthistoricher Wichtigkeit, dass er die Angehörigen fremder Orte als betheiligt zeigt deren Thätigkeit sich in ihm centralisirt, und dass von ihm hinwiederum die Einflüsse und Anregungen auf einen weiteren Kreis hinaus wirken. Wir werden hierauf im folgenden Capitel bei der Besprechung der Künstler von Tralles zurückkommen, deren grosses Hauptwerk, der sogenannte „farnesische Stier" auf Rhodos aufgestellt war, von wo er nach Rom in Asinius Pollios Besitz gelangte, ein Werk, das wahrscheinlich auf Rhodos selbst und für Rhodos gearbeitet wurde, und das mit dem Hauptwerke rhodischer Künstler, dem Laokoon, eine so innige Verwandtschaft zeigt, wie keine zweite Antike. Einstweilen halten wir uns aber an die einheimischen Künstler von Rhodos, von denen wir freilich ausser den Meistern des Laokoon nur einen, A r i s t o n i d a s, etwas näher besprechen zu müssen glauben, da sich an seine Statue des reuigen Athamas ein besonderes Interesse anknüpft. Dieser Heros hatte der Sage nach, durch Here in Wahnsinn versetzt, seinen Sohn Learchos ermordet, worauf er, als ihn die Göttin aus der Verblendung wieder befreite, ähnlich wie Aias über die im Wahn begangene That in die tiefste Reue und Scham versank. In dieser Situation dasitzend hatte ihn Aristonidas gebildet und zwar soll er, nach Plinius' Angabe, Eisen zu seinem Erz gemischt haben, um durch die Rostfarbe des ersteren, wie sie durch den Glanz des Erzes durchschimmerte, die Röthe der Scham darzustellen. Das technische Verfahren unterliegt begründeten Zweifeln [23]), doch kommt darauf an sich Nichts an, da Aristonidas dieselbe Wirkung, die Plinius vielleicht irrthümlich dem Eisenrost zuschreibt, durch einen Überschuss von Kupfer in seiner Bronze vollkommen erreichen konnte, und da uns am wenigsten diese technische Spielerei, welche an diejenige Silanion's in der Darstellung seiner todesbleichen Iokaste (oben S. 59) erinnert, das Werk des rhodischen Künstlers interessant und wichtig macht. Das Interesse und die Wichtigkeit desselben beruht viel-

mehr auf der Wahl des Gegenstandes, einerseits weil dieser ein solcher ist, der unseres Wissens bisher von der griechischen Plastik noch nicht behandelt worden war, der uns also die rhodische Kunst im Gegensatze zu dem allgemeinen Treiben der Periode bestrebt zeigt, Neues aufzusuchen und aus sich selbst heraus zu gestalten, andererseits weil die Darstellung eine durchaus pathetische ist, welche auf Anregungen der tragischen Poesie beruht. Denn die Geschichte von Athamas ist, so weit wir sehn können, erst durch die Tragödie, durch Äschylos und Sophokles ausgebildet und zu Ruhm und Ansehn gebracht worden. Alles dieses aber, die Neuheit des Gegenstandes, das Hochpathetische der Darstellung und das Zurückgreifen auf die Tragödie als Quelle derselben findet sich zusammen wieder in dem Hauptwerke der rhodischen Künstler, im Laokoon und in demjenigen der auf Rhodos arbeitenden trallianischen Meister, dem farnesischen Stier, während wir in früheren wie in späteren Zeiten ein ähnliches Verhältniss zur tragischen Poesie nur bei sehr wenigen Werken der Plastik finden, die ihre Schöpfungen vielmehr überwiegend auf das Epos und daneben in einzelnen Fällen auf die local fortlebende Heldensage gründet.

Unter den übrigen rhodischen Bildnern zweiten Ranges würde demnächst Philiskos, von dem eine Reihe von Götterbildern die Porticus des Metellus schmückte, eine auszeichnende Hervorhebung verdienen, wenn es nicht aus mehren Gründen wahrscheinlich wäre, dass dieser Künstler dem folgenden Zeitraum angehört, dessen Darstellung wir die Besprechung seiner Werke vorbehalten. Die übrigen Künstler von Rhodos aus dieser Periode erscheinen nicht so bedeutend, dass wir sie nicht füglich nach einer allgemeinen Erwähnung und unter Verweisung auf die Detailbehandlung in Brunn's Künstlergeschichte (1. S. 459 ff.) übergehn dürften. Dagegen concentriren wir unsere ganze Aufmerksamkeit auf Agesandros, Athanodoros und Polydoros, die Meister des Laokoon[24]).

Als diese kennen wir die drei Künstler nur aus der einen Stelle des Plinius, welche uns ihrem übrigen Inhalte nach weiterhin beschäftigen wird, dagegen erscheinen zwei der drei angeführten Namen, Agesandros und Athanodoros in einigen Inschriften wieder, von denen zwei, welche aus römischer Kaiserzeit stammen, augenscheinlich aber Copien älterer Originale sind, Athanodoros, den Sohn des Agesandros als Künstler nennen, während eine dritte auf Rhodos selbst gefundene auf der Basis einer Ehrenstatue steht, welche die Bürger von Lindos nebst anderen Auszeichnungen dem Athanodoros, Agesandros Sohne wegen kirchlicher und bürgerlicher Verdienste zuerkannten. Die Übereinstimmung auch des Vaternamens erlaubt uns hier an den einen Künstler des Laokoon zu denken, Agesandros also ist der Vater, Athanodoros sein Sohn, und, obwohl der dritte dieser Künstler, Polydoros, nirgend wieder vorkommt, lassen uns die Inschriften im Zusammenhange mit der Stelle des Plinius mit Wahrscheinlichkeit schliessen, dass auch Polydoros Agesandros' Sohn gewesen sei, während die wiederholte alleinige Nennung des Athanodoros uns berechtigt, diesen als den begabtesten und bedeutendsten der drei am Laokoon gemeinsam arbeitenden Meister zu betrachten.

Bevor wir uns jetzt zu einer eingehenden Betrachtung der Gruppe des Laokoon und zu dem Versuche ihrer ästhetischen und kunstgeschichtlichen Würdigung wenden, müssen wir zwei Vorfragen erledigen, nämlich erstens: ist die Gruppe, die, 1506 gefunden, jetzt im Vatican steht, das Original oder eine Copie? und zwei-

tens: giebt es ein directes, d. h. äusseres Zeugniss für die Entstehungszeit des Werkes?

Anlangend die Entscheidung der ersteren Frage kommen folgende Punkte zur Erwägung. Plinius, der einzige alte Schriftsteller, welcher das Werk der rhodischen Meister erwähnt, giebt an, dasselbe habe in seiner Gesammtheit aus einem Steinblock bestanden. Dies ist bei der Gruppe, welche wir besitzen, sicher nicht der Fall, schon Michel Angelo hat drei Stücke entdeckt, Raphael Mengs unterschied deren fünf, Petit-Radel sechs, und diese sechs Stücke sind denn auch unzweifelhaft nachzuweisen. Hält man demnach an Plinius' Ausspruch als ausgemachter Wahrheit fest, so muss man die Gruppe im Vatican für eine Nachbildung erklären. Allein die Fügung der einzelnen Stücke ist so vorzüglich und accurat, dass noch heutigen Tages eine sehr genaue Betrachtung dazu gehört, um dieselbe zu erkennen, und dass, wie im Vorstehenden angedeutet, Jahrhunderte vergangen sind, bis man die wirkliche Zahl der Stücke erkannt und nachgewiesen hat. Schon hiernach würden wir vollkommen berechtigt sein anzunehmen, Plinius habe sich getäuscht und den Schein, es sei ein Marmorblock, für Thatsache angenommen; aber es kommt noch hinzu, dass die ganze Stelle des alten Schriftstellers so schwülstig und rhetorisch prunkend ist, so augenscheinlich darauf angelegt, die Gruppe des Laokoon in jeder Hinsicht als ein Wunder der Kunst darzustellen, dass wir nicht zu fürchten brauchen, wir treten Plinius zu nahe, wenn wir annehmen, er habe sich in dem Satze: die Künstler machten den Vater und die Söhne und der Schlangen wunderbare Knoten, Alles aus einem und demselben Steinblock, zu einer Ungenauigkeit fortreissen lassen. Es müssten also bedeutende weitere Argumente sich finden, um uns glauben zu machen, dass wir nicht das Original der rhodischen Meister vor uns haben. Gar keinen Anspruch auf Gewicht hat dasjenige, welches man aus der angeblichen Nichtübereinstimmung des Fundorts unserer Gruppe mit dem Aufstellungsort derselben bei Plinius ableiten könnte. Nach Plinius stand die Gruppe im Palaste des Kaisers Titus[25]) auf dem Esquilin, nach einer alten, noch jetzt vielfach geglaubten und wiederholten Sage wäre die vaticanische Gruppe in den Thermen desselben Kaisers gefunden; man zeigt sogar in den sogenannten camere esquiline das Gemach und die Nische, in welcher dieselbe gestanden haben soll. Aber erstens ist diese Nische viel zu klein für die Gruppe, zweitens geben der Auffindung gleichzeitige Schriftsteller einen anderen, allerdings benachbarten Auffindungsort in den sogenannten sette sale an, und drittens ist von Thiersch[26]) auch aus inneren Gründen erwiesen worden, dass der Laokoon an dem von der Sage bezeichneten Orte nie gestanden haben kann, während der wirkliche Auffindungsort mit der Lage des Tituspalastes übereinstimmt.

Bedeutender erscheint auf den ersten Blick das gegen die Originalität der jetzt vorhandenen Gruppe aus dem Fehlen der Künstlerinschrift zu entlehnende Argument. Dies Fehlen einer Inschrift mit den Namen der Künstler ist ohne Zweifel auffallend, man sollte erwarten, dass die Meister eines so bedeutenden und dabei dem Gegenstande nach so durchaus neuen Werkes kaum versäumt hätten, sich an demselben zu nennen, und namentlich müssten dies diejenigen als wahrscheinlich betrachten, welche das Werk in die Zeit des Titus ansetzen. Denn, obgleich in älterer Zeit keineswegs alle plastischen Arbeiten mit dem Namen des Künstlers bezeichnet wurden, so wird doch die Beifügung des Künstlernamens im Verlaufe der Zeit immer

gebräuchlicher, und scheint namentlich in der römischen Kaiserzeit, ausser bei Porträtstatuen bei solchen Einzelwerken — von architektonischen Gruppen kann nicht die Rede sein —, die Anspruch auf Originalität machen, Regel zu sein. Dennoch ist der Gedanke an eine hier stattfindende Ausnahme, auffallend wie er sein mag, nicht gradezu abzuweisen; aber es ist auch möglich und bei der Annahme, der Laokoon sei lange vor Titus' Zeit in Rhodos gemacht und von dort nach Rom versetzt worden, wie der farnesische Stier, sogar nicht unwahrscheinlich, dass eine Künstlerinschrift ursprünglich vorhanden, aber auf einer Basis angebracht gewesen sei, die, als einen Marmorblock von bedeutendem Gewicht und verhältnissmässig geringem Interesse für den späteren Besitzer des Kunstwerkes mitzuschleppen man füglich Anstand genommen haben mag. Gleiches gilt von dem farnesischen Stier, der ebenfalls keine Künstlerinschrift trägt. Aus dieser Annahme würde sich denn auch Plinius' Angabe, die Meister des Laokoon seien weniger allgemein bekannt gewesen als andere Künstler, in sehr natürlicher Weise erklären.

Endlich aber kann gegen die Ansicht, der vaticanische Laokoon sei das Originalwerk, noch geltend gemacht werden, dass theilweise Wiederholungen der Gruppe existiren[27]). Und zwar: 1) Kopf, Brust und ein Theil des rechten Armes des Vaters, ehemals in Villa Farnese, jetzt in Neapel; 2) Bruchstücke von den Beinen desselben und von den Schlangen, welche Pirro Ligorio erwähnt und von denen er angiebt, sie seien in grösserem Masstabe gearbeitet, als die ganze Gruppe; 3) dergleichen Fragmente der Arme und Beine, von denen Flamminio Vacca redet; 4) ein Kopf in der Villa Litta zu Lainata bei Mailand, und 5) ein Kopf im Museum des Herzogs von Ahremberg in Brüssel. Allein keine dieser Wiederholungen kann mit irgendwelcher Berechtigung als älter denn die Gruppe bezeichnet werden; der grössere Masstab der von Ligorio erwähnten Bruchstücke und der Umstand, dass er dieselben schöner findet als die entsprechenden Theile der Gruppe, beweist Nichts; der Kopf in der Villa Litta ist augenscheinlich eine freilich antike, aber späte Copie, und derjenige in Brüssel ein Werk von zweifelhafter Echtheit, das Welcker für eine Arbeit des 16. Jahrhunderts hält. Da nun aber das Vorhandensein eines Kunstwerks in mehrfachen Wiederholungen an sich gegen die Originalität eines der vorhandenen Exemplare Nichts beweist, so kann auch dem letzten Argument gegen die Annahme, unser Laokoon sei das Original, kein Gewicht beigelegt werden, während andererseits die Übereinstimmung seines Fundorts mit dem antiken Aufstellungsort in Rom und ferner die weiter unten darzulegende bewusste Eigenthümlichkeit der Technik, welche von Copistenmanier weit entfernt ist, mit Entschiedenheit dafür sprechen, dass wir in der That im Vatican das von Plinius besprochene Original der drei rhodischen Meister vor Augen haben.

Wir wenden uns zu unserer zweiten Vorfrage: giebt es eine directe Zeitbestimmung für die Entstehung des Laokoon? Die meisten meiner Leser werden wissen, dass dieses eine der brennendsten Streitfragen der ganzen alten Kunstwissenschaft ist, eine Streitfrage, über welche sich die Archäologen seit Winkelmann in zwei ansehnliche Heerlager getheilt haben. Ob es zwischen diesen beiden Heerlagern jemals zu einer Ausgleichung kommen werde und könne, ist eben so wenig abzusehn, wie vor der Hand vorausgesagt werden kann, welcher der beiden Parteien, wenn nicht durch die Überzeugung der Gegner, so doch in der öffentlichen Meinung der Sieg

zuerkannt werden mag; aber gewiss ist gegenwärtig noch an keine Ausgleichung zu denken, vielmehr erscheint es jetzt noch als die unbedingte Pflicht der Mitglieder des einen wie des anderen Heerlagers ihre Fahne hoch zu halten und zwar deshalb, weil von der Ansicht über die Entstehungszeit des Laokoon die Gesammtansicht über den Entwickelungsgang der Kunst in dem Zeitraume von Alexander bis zu den Antoninen unmittelbar abhangt.

Der Überzeugung von der bezeichneten Pflicht gemäss werde auch ich verfahren; wenn ich aber auf diesem Punkte weniger als auf irgend einem meiner ganzen Darstellung es wage, das Resultat meiner Studien, die Summe meiner Überzeugung bar und blank wie eine infallibele Lehre oder wie ein Orakelwort hinzustellen, sondern wenn ich meine Gründe angebe und die Gründe der Gegner zu widerlegen suche, so geschieht dies deshalb, weil ich mir meine Leser nicht als Knaben vorstelle, denen gegenüber ich allenfalls den Magister spielen und unbedingten Glauben an meine überlegene Weisheit fordern könnte, sondern als ein Publicum denkender und selbst urteilender Männer, und weil ich glaube, dass ein Publicum denkender und selbst urteilender Männer, wenn sie auch nicht Fachgelehrte sind, das Recht hat, von dem zu ihm redenden Schriftsteller zu verlangen, dass er ihm sage, um was es sich bei grossen wissenschaftlichen Streitfragen handelt und in welchem Stadium der Kampf der Meinungen sich befindet. Einem Publicum, wie dasjenige, welches ich mir als das meine denke, gegenüber ist k e i n Schriftsteller zu einem blossen Absprechen und alleinigen Aussprechen seiner Ansicht berechtigt, wenn die Sache, um die es sich handelt, streitig ist, von einem solchen Publicum aber kann wiederum der Schriftsteller erwarten und muss er verlangen, dass dasselbe vor sich selber Achtung genug besitze, um den ihm vorgelegten Gründen einer Ansicht zu folgen und nicht allein nach dem Resultat einer Parteiansicht zu greifen.

Doch jetzt zur Sache! Die vorstehend angegebene Frage: giebt es für den Laokoon eine directe ausserhalb des Werkes selbst gelegene Zeitbestimmung? wird von der einen Hälfte der Archäologen bejaht, und zwar dahin bejaht: in der Stelle des Plinius, die von Laokoon handelt, ist bezeugt, dass der Laokoon in Rom zu Titus' Zeit und für den Palast des Titus, wo er aufgestellt war, gemacht worden ist; von der anderen Hälfte der Archäologen wird diese Frage verneint, und zwar dahin verneint: in der Stelle des Plinius ist keine Zeitbestimmung für die Entstehung des Laokoon enthalten. Um die Stelle des Plinius nämlich und ihre Auslegung dreht sich einzig und allein der Streit, da diese einzig und allein die Gruppe des Laokoon behandelt; nothwendiger Weise also müssen wir von der Stelle des Plinius ausgehn, die ich bis auf den einen streitigen Ausdruck in einer buchstäblich genauen Übersetzung mittheile. Zu ihrem Verständniss ist Folgendes vorzubemerken: Plinius hat im sechsunddreissigsten Buche die Hauptmasse der Künstler in systematischer Anordnung behandelt, und dann die in dieser Darstellung noch nicht erwähnten berühmtesten Kunstwerke unter Anführung der Namen ihrer Meister nach Massgabe ihres Aufstellungsortes in Rom hinzugefügt, so die Werke in Asinius Pollios Besitz, diejenigen in der Porticus der Octavia und in den servilianischen Gärten. Indem der Schriftsteller auf diese Weise so ziemlich alle berühmten griechischen Künstler genannt zu haben meint, fährt er in der uns jetzt interessirenden Stelle fort: „und viel mehr [Künstler] sind nicht berühmt, indem dem Bekanntsein Einiger bei sehr vorzüglichen

Werken die Zahl der Künstler entgegensteht, von denen nicht ein einzelner den Ruhm in Anspruch nimmt, noch auch mehre ihn in gleichem Masse behaupten können." Der etwas läppische Gedanke dieses geschraubten Satzes ist dieser: bei gewissen Kunstwerken ist dem allgemeinen Bekanntwerden ihrer Meister der Umstand im Wege, dass mehre Künstler dieselben zusammen arbeiteten, so dass man nicht einen derselben allein als Meister nennen konnte, sondern dass gleich mehre Namen genannt werden mussten, die weniger leicht im Gedächtniss haften. „Dieses ist, fährt Plinius fort, bei Laokoon der Fall, welcher im Palaste des Kaisers Titus steht, ein Werk, welches allen Werken der Malerei und der Plastik vorzuziehn ist. Aus einem Steinblock haben ihn und die Kinder und der Schlangen wunderbare Knoten *de consilii sententia* die höchst ausgezeichneten (summi) Künstler Agesandros, Athanodoros und Polydoros die Rhodier gemacht. Ähnlicherweise erfüllten die palatinischen Häuser der Cäsaren mit den vorzüglichsten (probatissimis) Statuen Krateros mit Pythodoros, Polydeukes mit Hermolaos, ein anderer Pythodoros mit Artemon zusammen und als einzeln Arbeitender (singularis) Aphrodisios der Trallianer."

Die Worte, auf deren Auslegung es hier besonders oder allein ankommt, sind: „de consilii sententia" und „ähnlicherweise (similiter) erfüllten."

Die Worte de consilii sententia haben selbst im gegnerischen Heerlager verschiedene Erklärungen gefunden, von denen die eine, welche selbst Thiersch vertritt: „consilium ist der Rath, den die Künstler unter sich bildeten; worüber sie sich vereinigten, das ward als Beschluss (sententia) des Rathes ausgeführt" durchaus mit derjenigen übereinstimmt, welche wir für die richtige und allein mögliche halten. Allein in neuerer Zeit hat man auf gegnerischer Seite eine durchaus verschiedene Erklärung aufgestellt, mit der allein wir es zu thun haben[28]). Nach dieser Erklärung ist consilium der Rath, Staatsrath oder Geheimrath des Kaisers Titus und sententia der Ausspruch, Befehl, das Decret eben dieses Geheimraths, de consilii sententia fecerunt hiesse demnach: die Künstler machten den Laokoon nach dem Decret des kaiserlichen Geheimraths, und also unter Titus und für Titus. De consilii sententia ist, das lässt sich nicht läugnen und soll nicht geläugnet werden, die ständige officielle Formel da wo es sich um Beschluss, Befehl oder Decret des Staatsrathes handelt[29]), ja noch mehr, ein anderer Gebrauch dieser Formel ist nicht nachweisbar. Und somit wäre die Sache abgethan und alle weitere Rederei überflüssig und vom Übel. So scheint es, und das behauptet auch die Gegenpartei mit grosser Entschiedenheit.

Dennoch sind wir hartnäckig und eigensinnig genug an dieses Abgethansein nicht zu glauben und uns dieser Entscheidung nicht zu fügen; vielmehr stellen wir die Behauptung auf, dass die von der gegnerischen Seite vorgetragene Ansicht von der Entstehung der Laokoongruppe durch Anregung des kaiserlichen Geheimraths, man stelle sich diese vor wie immer man sie sich vorstellen will, innerlich unmöglich sei, und glauben, dass es nicht vieler Worte bedürfen wird, dies zu erweisen.

Man muss nämlich wissen, dass nicht allein, wie wir oben anführten, keine ältere plastische Darstellung des Laokoon existirt als die Gruppe, von der Plinius redet und die wir besitzen, sondern dass die Sage von Laokoon's Tode überhaupt in dieser Gruppe zum ersten Male im ganzen Verlauf der griechischen Kunstgeschichte dargestellt worden, dass keine Spur einer — ähnlichen oder verschiedenen — Darstellung dieses Gegenstandes in einem älteren Kunstwerke irgend einer Art vorhan-

den oder nachweisbar ist, weder in einem erhaltenen noch in einem von irgend einem alten Schriftsteller erwähnten[30]). Wäre dies nicht der Fall, wäre Laokoon's Tod ein in früherer Zeit mehrfach oder wenigstens in einem berühmten Kunstwerke, einer Gruppe oder einem Gemälde behandelter Gegenstand gewesen, so würde es denkbar erscheinen, dass der Staatsrath des Kaisers Titus die Wiederdarstellung dieses Gegenstandes in einer zum Schmucke des kaiserlichen Hauses bestimmten Marmorgruppe aus irgend einem uns nicht bekannten Beweggrunde für besonders passend erkannt und beschlossen, und diesem Beschlusse gemäss drei vorzügliche Künstler mit der Ausführung beauftragt hätte, obwohl schon dieses von Plinius anders hätte ausgedrückt werden müssen. Aber wie in aller Welt sollte der Staatsrath des Kaisers Titus auf den Gedanken gekommen sein, einen bis dahin noch niemals künstlerisch dargestellten, als überhaupt darstellbar noch durch Nichts erwiesenen Gegenstand darstellen zu lassen! Ja, wenn dieser Gegenstand ein durch das Leben des Tages oder die gleichzeitigen Weltereignisse gegebener oder nahe gelegter wäre, so könnte man sich vorstellen, der kaiserliche Rath habe den Beschluss gefasst, diesen Gegenstand künstlerisch bilden zu lassen, und habe dies denjenigen Künstlern aufgetragen, die sich entweder bereit erklärten oder die der kaiserliche Rath für die geeignetsten hielt. So kann oder muss man sich z. B. die Darstellungen der Galliersiege des Attalos als durch Wunsch und Auftrag des Königs selbst oder seines Rathes entstanden oder angeregt denken. Aber Laokoon's Tod ist eine mythische Begebenheit die mit dem Leben des Tages und mit den Weltereignissen zur Zeit des Titus nicht den entferntesten Zusammenhang hat, und welche hiermit in Zusammenhang zu bringen schwerlich jemals gelingen wird[31]). Laokoon's Tod in einer Marmorgruppe darzustellen, ist ein Gedanke von einer solchen Kühnheit, Originalität und Eigenthümlichkeit, dass derselbe ewig nur in dem Hirn eines hochbegabten Künstlers entspringen konnte, eines Künstlers, der, indem er diesen Gedanken fasste, sich zugleich auch der Mittel bewusst war, durch welche er zu verwirklichen war. Bei einem Kunstwerke wie die Gruppe des Laokoon, die, wie wir dies weiterhin darthun werden, nur so wie sie ist, überhaupt möglich ist, einen kaiserlichen Rath an der Stelle des Künstlers zum intellectuellen Urheber, zum Erfinder machen, das heisst nicht allein das Wesen dieser durchaus einzigen Conception verkennen, das heisst vielmehr erklären, dass man von dem Walten und Schaffen einer originalen Kunst nicht den leisesten Begriff hat. Wer das nicht zugestehn will, der weise in irgend einer Epoche der Weltgeschichte und bei irgend einem Volke einen Staatsrath nach, in dessen Schoosse derartige künstlerische Gedanken und Conceptionen entstanden sind, und daneben Künstler, welche die Ausführung von dergleichen genialen und unerhörten Conceptionen sich von Staatsräthen in Auftrag geben lassen, um sie zu Meisterwerken zu gestalten, in denen Conception, Composition und Formgebung bis zum einzelsten Detail eine untrennbare Einheit und Ganzheit bildet, wie im Laokoon! Wer hiervon die Unmöglichkeit nicht empfindet, mit dem ist freilich nicht zu rechten; und dennoch muss sich derjenige, welcher de consilii sententia fecerunt übersetzt: „sie machten den Laokoon im Auftrag des kaiserlichen Raths“ an das eben dargestellte Verhältniss zwischen dem Staatsrath und den Künstlern halten, ein anderes giebt es nicht. Denn, ist der Gedanke, den Laokoon darzustellen, und ist die Conception des Laokoon nicht Eigenthum des Staatsraths, wie kann er die Ausführung durch eine sen-

tentia den Künstlern übertragen? Wollte man sagen: die Künstler wandten sich mit ihrem neuen Gedanken an den Staatsrath mit der Bitte um Unterstützung bei der Ausführung, so sagen wir, davon steht keine Sylbe bei Plinius, und ein solches Verhältniss kann nie durch die Worte bezeichnet werden, die Plinius gebraucht. Ebensowenig kann man an eine ertheilte Erlaubniss, den Laokoon für Titus' Haus zu machen denken, denn davon steht wieder Nichts bei Plinius, kann Nichts aus ihm herausgelesen werden. Und endlich kann man den Beschluss des Geheimraths auch nicht darauf beziehn, dass die Künstler den Laokoon aus einem Steinblock machen sollten; dem Wortlaute bei Plinius nach könnte man das allerdings, denn Plinius sagt: aus einem Steinblock machten sie de consilii sententia (also im Auftrage des Staatsraths) den Laokoon u. s. w.; allein dieser Gedanke wäre nicht allein absurd, sondern er wäre auch, die Originalität unserer Gruppe angenommen, nicht wahr, denn der Laokoon ist nicht aus einem Steinblock. Darüber konnte sich und seine Leser wohl Plinius täuschen, aber nie der Staatsrath, wenn dieser den Künstlern aus Marotte den Auftrag gab, den Laokoon mit Kindern und Schlangen eben aus einem Steinblock zu hauen. Genug, und wenn wir nicht in Gefahr gerathen wollen, Trivialitäten vorzubringen und gleichsam den Gegnern unterzuschieben, vielleicht schon zu Viel. Als Resultat aber der vorstehenden Auseinandersetzung stelle ich mit derselben Entschiedenheit wie unsere Gegner ihre These den Satz hin: nach inneren und sachlichen Gründen können die Worte de consilii sententia fecerunt artifices nicht heissen „die Künstler arbeiten im Auftrag oder auf Befehl des Staatsrathes," sondern, trotz aller ihrer Ähnlichkeit mit der officiellen Formel nichts Anderes als dies: nach dem Entscheid ihrer Berathung führten die Künstler den Laokoon mit Kindern und Schlangen in einem Steinblock aus.

Der erste Gedanke, die Conception und die Composition in ihren allgemeinen Zügen gehört natürlich einem der drei Künstler; die Durcharbeitung des Modelles und Ausführung in Marmor oder gar, wie Plinius meint, in einem Marmorblock ist den drei Künstlern gemeinsam. Dieser Durcharbeitung des Modelles, über die wir noch weiter unten handeln werden, und der gemeinsamen selbst rein technisch überaus schwierigen Ausführung musste nothwendigerweise eine Berathung, ein consilium vorhergehn, in welchem man sich über die Mittel und die Art der Bearbeitung und über den Antheil jedes der drei Mitarbeiter einigte, aus dieser Berathung ging ein Beschluss, ein Entscheid, eine sententia, ein Arbeitsplan hervor, nach welchem denn also das Werk vollendet wurde. Das ist eine so natürliche Vorstellung, dass Plinius sie aus dem Anblicke des Werkes selbst, wissend dass es die Arbeit Dreier war, gewinnen oder abstrahiren musste, und dass es nicht entfernt nöthig ist anzunehmen, Plinius könne von der Berathung und Entscheidung der Künstler nur dann berichten, wenn er bei derselben zugegen war, wenn also die Künstler seine Zeitgenossen waren. Und wer dieses läugnen wollte, dem könnten wir noch immer entgegnen: die Quelle, aus welcher Plinius die bei der Masse in Rom weniger berühmten Namen der Künstler des Laokoon schöpfte, konnte ihm füglich auch von der Berathung und Entscheidung dieser Künstler in Betreff der Ausführung der Gruppe berichten [32]). In den Worten de consilii sententia fecerunt liegt demnach keine Zeitbestimmung für die Entstehung des Laokoon.

Haben wir dies festgestellt, so bleiben uns freilich noch die Worte: „ähnlicherweise erfüllten andere Künstlerpaare die palatinischen Kaiserpaläste mit Bildwerken," in denen das „ähnlicherweise" ebenfalls auf die Sentenz des Staats-

raths bezogen und in dem „sie erfüllten" der Beweis gefunden worden ist, dass diese Künstlerpaare für die Kaiserpaläste auf dem Palatin selbst gearbeitet haben, also in römischer Zeit lebten, worin zugleich eingeschlossen liege, dass auch die rhodischen Meister für den Palast des Titus gearbeitet haben, also mit Titus gleichzeitig gewesen seien. Anlangend zuerst die Erklärung des „ähnlicherweise" ist zu antworten, dass der ganze Zusammenhang des plinianischen Satzes beweise, dies Wort könne nicht allein eben so gut wie auf den Entscheid des Rathes, sondern müsse auf den Hauptgedanken bezogen werden, dass auch die drei Künstlerpaare weniger berühmt geworden sind, obgleich ihre Werke vorzüglich waren. Denn Plinius ist ja davon ausgegangen: dem Ruhme mancher Künstler ist der Umstand im Wege gewesen, dass sie zusammen arbeiteten; dies ist, fährt er fort, bei den Meistern des Laokoon der Fall, obgleich ihr Werk alle Werke der Plastik und Malerei übertrifft, und Ähnliches gilt von den anderen Künstlerpaaren Krateros und Pythodoros u. s. w., obgleich auch ihre Werke vorzüglich sind. Die Beifügung des allein arbeitenden Aphrodisios von Tralles ist hier allerdings nur in sofern nicht sinnlos, als er das Schicksal minderen Ruhms mit den vorhergenannten zusammen arbeitenden Künstlern theilt, und als auch von ihm ein Werk oder mehre Werke in den palatinischen Palästen standen. Eine Nachlässigkeit bleibt dieser Zusatz auf jeden Fall und bei jeder Auslegung der Stelle, aber eine Nachlässigkeit, wie ihrer manche in Plinius' breiter und mühseliger Compilation nachweisbar sind.

Was aber den Ausdruck „sie erfüllten die Kaiserpaläste mit Bildwerken" betrifft, will ich nicht läugnen, dass man aus demselben auf Gleichzeitigkeit der genannten Künstler mit den Kaiserpalästen schliessen kann, aber ich muss es als einen desto grösseren Fehlschluss bezeichnen, wenn man aus der Zusammenstellung die Gleichzeitigkeit der Meister des Laokoon mit Titus ableitet, da ja das Ähnliche dieser Künstler und derjenigen des Laokoon in dem geringeren Ruhme oder nach einer anderen Erklärung in dem gemeinsamen Arbeiten besteht. Die Verschiedenheit des Zeitalters ist in Plinius' Worten klar genug bezeichnet. Denn von den Künstlern des Laokoon heisst es bei Plinius nicht wie von den anderen Künstlerpaaren, sie haben das Haus des Titus mit ihrem Werke geschmückt, sondern ausdrücklich nur, ihr Werk habe sich daselbst befunden. Hätten die rhodischen Meister den Laokoon für Titus gemacht, was hätte Plinius hindern sollen, einfach und natürlich zu schreiben: dies ist bei dem Laokoon der Fall, welchen für das Haus des Titus die rhodischen Meister aus einem Steinblock arbeiteten, und was hätte ihn veranlassen sollen dafür zu setzen: dies ist bei Laokoon der Fall, der sich in Titus' Hause befindet; aus einem Stein machten ihn u. s. w.? Von den anderen Künstlern spricht er direct, sie schmückten die Kaiserpaläste; woher und wozu diese Unterscheidung? Daher und dazu, weil die anderen Künstler in römischer Zeit lebten und für die Kaiserpaläste arbeiteten, und weil die Meister des Laokoon nicht in römischer Zeit lebten und nicht für Titus' Palast arbeiteten, sondern weil ihr Werk sich nur später dort befand. Diese Antwort genügt, um die Beweiskraft des Zeitalters der anderen Künstler für dasjenige der Künstler des Laokoon zu tilgen. Überdies kann immer noch geläugnet werden, dass auch diese Künstler in römischer Zeit gelebt haben müssen und man darf sagen, dass die Worte „sie erfüllten mit ihren Werken" eine gezierte und poetisch sein sollende Ausdrucksweise für den Gedanken sein kann: ihre Werke erfüllten die Kaiserpaläste[33]); eine

freilich tadelnswerthe Construction, die ein guter Stilist sich nicht erlaubt haben würde, zu der die Verlassung aber aus dem rhetorischen Ton und aus dem Gedankengange der ganzen Periode des Plinius deutlich genug ersichtlich ist. Er spricht von Künstlern, nicht zunächst von Kunstwerken, sein Interesse ist bei den Künstlern; gewisse Künstler, sagt er, sind nicht, wie sie verdienten, berühmt geworden, so machten die drei Rhodier den Laokoon, nämlich ohne gebührendermassen berühmt zu werden; mit diesem „sie machten, fecerunt" wird die Construction activisch, und diese active Construction für die passive behält der Schriftsteller dann im Schlusssatze bei: ähnlicherweise erfüllten die anderen Künstler die Kaiserpaläste.

Dass dem aber in der That wahrscheinlich so sei, dafür lässt sich geltend machen, dass von allen bei Plinius im 36. Buche genannten Künstlern keiner nachweisbar jünger ist als Augustus, während Plinius seine Zeitgenossen, z. B. Zenodoros, den Meister des neronischen Kolosses als solchen ausdrücklich bezeichnet, und selbst bei Künstlern des augusteïschen Zeitalters gern Etwas von den besonderen Lebensumständen hinzufügt. Von den drei Künstlerpaaren giebt er aber nicht einmal die Gegenstände ihrer „vortrefflichen" Werke an. Und wenn nun im Gegensatze zu dieser kahlen Abfertigung der drei Künstlerpaare auf das mehr als warme Lob hingewiesen ist, welches Plinius den Meistern des Laokoon und ihrem Werke ertheilt, wenn man behauptet hat, dieser Enthusiasmus des Schriftstellers erkläre sich aus der Gleichzeitigkeit und Neuheit des Werkes und vielleicht aus seiner persönlichen Bekanntschaft mit den Künstlern, so muss entgegnet werden, erstens, dass ein ähnlicher überschwänglicher Enthusiasmus für den Laokoon auch heute noch nicht selten gefunden wird, dass auch heute noch der Laokoon Manchen für die höchste aller griechischen Kunstschöpfungen gilt, zweitens, dass diese Hyperbel der Bewunderung grade bei Plinius am wenigsten bedeutet, der an anderen Stellen seines Buchs grade so dem Zeus des Phidias, den Astragalizonten Polyklet's, der knidischen Aphrodite des Praxiteles die Palme vor allen anderen Kunstwerken zuerkennt; dass drittens diese rhetorische Hyperbel grade hier um so weniger bedeutet, je augenscheinlicher sie aus dem geschraubten Gedanken seines ganzen Satzes hervorgeht: gewisse Künstler sind minder, als sie es verdienten, berühmt geworden, selbst die Meister des Laokoon, der doch das vorzüglichste Kunstwerk ist! endlich viertens, dass, wenn die von Plinius in diesem Satze genannten Künstler seine Zeitgenossen gewesen wären, sein ganzer Gedanke, sie seien wegen der Zahl der gemeinsam arbeitenden Künstler nicht berühmt geworden, weil nicht einer allein den Ruhm in Anspruch nehmen konnte, noch auch mehre ihn in gleichem Masse behaupten konnten, nicht allein, wie er unter allen Umständen ist, etwas läppisch, sondern gradezu unsinnig sein würde. Denn, ein Werk wie der Laokoon in Titus' Zeit entstanden, musste ein solch unerhörtes Aufsehn erregen, dass die Namen seiner drei Bildner sich wohl eingeprägt haben würden, oder, wollen wir dem römischen Publicum ein gar so schlechtes Gedächtniss für die Namen dreier bedeutenden Zeitgenossen zutrauen, dass man sich mit der Nennung eines Namens von den dreien schon geholfen hätte. Lebten aber diese Künstler Jahrhunderte früher, kam ihr Werk ohne die Künstlerinschrift nach Rom, wurden ihre Namen bei der neuen Aufstellung nicht auf der neuen Basis copirt, sondern nur in kunstgeschichtlichen Schriften den Gebildeten und Kennern überliefert, so begreift es sich, wie Plinius von dem grossen Publicum seiner Zeit

sagen konnte, unter ihm seien diese Künstler weniger berühmt als solche, deren einzelner Name sich an Hauptwerke knüpft, weil es dem Publicum zu weitläufig war, drei ihm fremde und an sich gleichgiltige Künstlernamen im Gedächtniss zu bewahren.

Und somit wiederholen wir zum Schlusse dieser Darlegung, die nicht kürzer gefasst werden durfte und konnte, nochmals: in der Stelle des Plinius steht keinerlei Zeitbestimmung für die Entstehung des Laokoon. Die inneren Gründe, nach denen es so gut wie unmöglich wird, den Laokoon als ein Werk aus Titus' Zeit zu betrachten und die ihn mit der grössten geschichtlichen Wahrscheinlichkeit der Zeit der rhodischen Kunstblüthe zuweisen, welche nach Ol. 120 begann und gegen den Beginn der römischen Kaiserzeit mit der Eroberung von Rhodos durch Cassius Ol. 184, 2 (42 v. Chr.) vollständig abgeschlossen scheint, diese inneren Gründe, welche auch gegen noch zweideutigere Worte des Plinius über die Epoche des Laokoon entscheiden würden, können wir erst entwickeln und zur Erwägung stellen, nachdem wir das Werk selbst einer eingehenden Betrachtung und ästhetischen Würdigung unterworfen haben.

Wenn Plinius den Laokoon ein Werk nennt, allen Werken der Plastik und der Malerei vorzuziehen, mit Worten denen durchaus keinerlei anderer Sinn untergelegt werden darf, als derjenige, den sie buchstäblich ausdrücken, so eröffnet er damit eine Reihe von Urteilen, die den Werth der Laokoongruppe weit überschätzend sich bis ziemlich in die allerneueste Zeit fortsetzen, und erst ganz allmälig, und gleichsam unwillig, einer ruhigeren Würdigung und einer gerechteren Schätzung des Werkes zu weichen beginnen. Für frühere Zeiten bis herab zu der Winkelmann's, Lessing's und Goethes ist die Überschätzung nicht allein des Laokoon, sondern auch der vorzüglichsten Werke aus dem Beginn der römischen Herrschaft, eines Torso von Belvedere, einer mediceïschen Venus, eines borghesischen Fechters und anderer ganz natürlich, ja fast nothwendig, denn für die genannten grossen Männer und ihre Zeitgenossen stellten wirklich diese Antiken die höchsten Leistungen der griechischen Kunst dar, Winkelmann und Lessing konnten die Monumente der höchsten Blüthezeit der Kunst, die Sculpturen vom Parthenon, noch nicht mit diesen späteren Arbeiten vergleichen, mithin fehlte ihnen zum grössten Theil der kunsthistorisch objective Masstab, mit dem sich sicherer messen lässt, als mit demjenigen subjectiven Gefallens. Anders ist es mit uns; wir besitzen diesen kunsthistorisch objectiven Masstab und sind verpflichtet, ihn anzulegen, nur Indolenz oder ein blinder Auctoritätsglaube könnte uns davon abhalten, und kein Vorwurf kann ungerechter sein als derjenige der Impietät oder der Überhebung gegenüber den alten Meistern der Wissenschaft, welcher gegen die jüngere Generation der Kunstgelehrten erhoben worden ist, weil sie über den Laokoon, den Torso, die Venus, den Fechter anders, weniger günstig, weniger unbedingt bewundernd urteilt, als die alten Meister geurteilt haben. Aber freilich erwächst der jüngeren Generation auch die Pflicht, ihr minder günstiges Urteil über die noch heute von Vielen unbedingt angestaunten Meisterwerke dieser späteren Zeit streng zu motiviren, zu beweisen, dass ihr Masstab ein objectiver, nicht derjenige subjectiven Gefallens sei. Auch ich erkenne diese Pflicht als die meine, und werde versuchen, derselben Genüge zu leisten. Um dies aber in Bezug auf den Laokoon zu können, muss ich meine Leser bitten, mir vor der Betrachtung

des Kunstwerkes zunächst zu derjenigen des in demselben dargestellten Mythus und zu der Frage über die künstlerische Darstellbarkeit dieses Mythus zu folgen.

Visconti hat den Mythus einen unmoralischen genannt, und die meisten meiner Leser, welche dasjenige im Gedächtniss haben, was Vergil im zweiten Buch der Äneide von demselben berichtet, oder die Art, wie der römische Dichter den Mythus darstellt, werden sich geneigt finden, Visconti beizustimmen. Die Griechen haben, so erzählt Vergil, scheinbar die Belagerung Troias aufgebend, das hölzerne Ross zurückgelassen, in dessen Leibe der Kern der Helden des Argiverheeres verborgen war, in der Hoffnung, dass die Troer dasselbe in ihre Stadt aufnehmen werden. Zweifelhaft über dessen Bedeutung umstehen Priamos und seine Mannen die seltsame Maschine, als Laokoon, der weiter sieht als alle seine Landsleute, voll patriotischen Eifers herbeieilt und seine ganze Beredsamkeit aufbietet, um die Verblendeten zu überzeugen, dass auch der Geschenke bietende Feind zu fürchten und dem Ross unter keinen Umständen zu trauen sei. Um seinen Worten mehr Nachdruck zu geben, bohrt er seinen Speer in die Weiche des Rosses, aus dessen Innerem Waffengeklirr dem Stosse folgt, so dass die List der Griechen auf dem Punkte ist entdeckt zu werden. Mittlerweile wird jedoch Sinon, welchen die Griechen scheinbar gemisshandelt zurückgelassen haben, zum Könige gebracht, dem er ein unverschämtes Lügengewebe über die Bedeutung des Rosses, das er für ein Heiligthum der Athene ausgiebt, vorzutragen weiss. Diese Lügen finden Glauben, allein die volle Überzeugung, dass das Ross ein Heiligthum sei, entsteht den Troern erst aus dem nun folgenden Wunderzeichen an Laokoon. Wie dieser sich bereitet das Opfer, zu dem er berufen wurde zu vollziehn, kommen von Tenedos her zwei furchtbare Schlangen durch das Meer, werfen sich auf die beiden Kinder Laokoon's, welche sie erwürgen, und ergreifen ebenso den zu Hilfe eilenden Vater, um, nachdem sie ihre That vollbracht, zum Bilde der Athene zu eilen und sich unter dessen Schilde zu verbergen. Dieses Wunderzeichen fassen die Troer als göttliche Strafe wegen der Verletzung des angeblichen Heiligthums, durch dieses Einschreiten der Gottheit in ihrem Wahn bestärkt, schaffen sie das Ross in ihre Mauern und — Ilion ist verloren.

Was hier nach Vergil erzählt worden, scheint allerdings unmoralisch, namentlich dadurch, dass der Hörer oder Leser nicht über die wirkliche Ursache der göttlichen Strafe aufgeklärt wird, sondern dieselbe mit den Troern nothwendig auf Laokoon's That gegen das hölzerne Pferd beziehen muss, so dass sich die Gottheit zur Mitschuldigen des Betrugs der Griechen macht und einen unschuldigen, hellsehenden Patrioten im Augenblick, wo er sein Vaterland hätte retten können, unter grausamen Schmerzen opfert. Nun wissen wir aber, das Sophokles den Mythus in einer Tragödie behandelt hatte[34]), für die wir nothwendig einen tiefen sittlichen Kern und Gehalt voraussetzen müssen, und glücklicher Weise sind wir durch ein paar, wenngleich nur flüchtige Berichte bei römischen Schriftstellern im Stande, den Mythus von Laokoon in wesentlich anderer Gestalt nachzuweisen als diejenige ist, in der er bei Vergil erscheint. Diese Überlieferung hebt zunächst jeden ursächlichen Zusammenhang zwischen Laokoon's Tod und seiner Verletzung des hölzernen Pferdes, also das auf, wodurch die Erzählung Vergil's eigentlich unmoralisch wird, sie weist aber ferner auch einen tiefer liegenden Zusammenhang dieses Todes mit einer alten Sündenschuld Laokoon's nach, als deren sittlich motivirte Strafe sein Untergang erscheint,

der nur hierdurch sittlich erträglich wird. Denn wenn man in älterer und in neuerer Zeit hie und da das Gegentheil behauptet und Laokoon einen Märtyrer genannt hat, so hat man dabei vergessen, worauf das Wesen des Märtyrerthums beruht und worin es besteht. Das Märtyrerthum (Blutzeugenthum) besteht aber darin, dass der Mensch, erfüllt von einer höheren sittlichen Überzeugung oder Wahrheit für die Bezeugung dieser gegenüber einer sittlich unklaren oder frevelnden Menge auch den Einsatz seines Lebens nicht scheut, gewiss, mit dem Willen der Gottheit oder mit einer höheren sittlichen Weltordnung in Übereinstimmung zu stehn und für seinen leiblichen Tod die Krone des Lebens zu empfangen. Ein Mensch, der durch die Gottheit zu Grunde geht, kann kein Märtyrer sein, oder die sittliche Idee wird verhöhnt, und eine Gottheit, welche einen Menschen tödtet wie den Laokoon, ohne eine Verschuldung an ihm zu strafen, nur um einen Wahn siegen zu lassen, ist unsittlich, also ungöttlich nach jedem denkbaren Religionsbegriffe. Laokoon muss also schuldig sein, und er ist es. Das Opfer, bei welchem er im Augenblick der Katastrophe fungiren soll, gilt dem Poseidon, aber Laokoon ist nicht dieses Gottes Priester, sondern derjenige Apollon's, desselben, der auch die Schlangen sendet und den er durch Übertretung eines ausdrücklichen Gebotes oder grobe Sinnenlust an heiligster Stätte schwer verletzt hat. Vergehungen gegen die Gottheit werden nach griechischer Religionsansicht immer besonders schwer bestraft, und wenn wir uns auf den antiken Standpunkt stellen, so werden wir ohne Frage begreifen, dass Laokoon für so argen Frevel als Priester mit dem Leben büssen muss. Von diesem antiken Standpunkt aus wird es uns weiter allerdings herb, aber nicht anstössig erscheinen, dass mit Laokoon auch die unschuldigen Kinder untergehn müssen; das Verderben seiner Kinder, der Frucht seiner Sünde, verschärft die Strafe des Vaters, der Fluch wirkt fort wie bei Laios, und das ganze in Sünde empfangene Geschlecht muss vernichtet werden wie das Haus der Labdakiden. Dass Laokoon die Strafe des langverjährten Frevels so spät, erst jetzt ereilt, ist einer oft wiederholten Erfahrung des Lebens durchaus gemäss, und wenn es unser sittliches Gefühl verletzt, dass diese Strafe grade jetzt eintritt, wo, wie eben erwähnt, Laokoon als hellsehender Patriot seine Vaterstadt zu retten im Begriffe ist und wo er sie gerettet haben würde, wenn nicht das sehr zweideutige Wunderzeichen die Troer völlig missleitet hätte, so dürfen wir nicht vergessen, das die Tragödie die Mittel besass, um auch diesen Anstoss zu beseitigen. Gewiss hat sie Laokoon's Verschuldung als längst vergangene dargestellt, aber wenn sie ihn in den der Katastrophe vorhergehenden Scenen sich seiner Schuld lebhaft bewusst, wenn sie ihn von der Ahnung des Nahens göttlicher Strafe erfüllt zeigte, so hörte für ihn und damit auch für die Zuschauer jeder Zusammenhang zwischen der That gegen das hölzerne Ross und der Sendung der Schlangen auf, und mochten die Troer über die Motive von Laokoon's Tod im Irrthum bleiben, ihm waren sie klar und mit ihm den Zuschauern, auf welche demgemäss die Erzählung der endlichen Katastrophe - denn erzählt worden sein muss diese, dargestellt auf der Bühne konnte sie nicht werden — im eigentlichen Sinne tragisch erschütternd wirken musste.

Aus dem vorstehend Entwickelten geht nun Zweierlei wohl mit Evidenz hervor: erstens nämlich, dass der Mythus von Laokoon grade so gut wie der von Laios und Ödipus und wie derjenige von der Niobe, weit entfernt ein unsittlicher zu sein, im

besten Sinne tragisch genannt zu werden verdient; zweitens aber auch, dass sein ethischer Gehalt und seine tragische Bedeutung nur vermöge der Darlegung oder Veranschaulichung seines ganzen inneren und wirklichen Zusammenhanges und durch die Aufhebung des scheinbaren Zusammenhanges der Katastrophe mit Laokoon's That gegen das troische Ross zur Anschauung gebracht werden kann, eine Thatsache, von der wir uns am raschesten durch die Vergleichung der Erzählung bei Vergil überzeugen können, welcher den wirklichen Zusammenhang aufgiebt, weil er ihm in die Ökonomie seiner Darstellung nicht passt und das scheinbare Motiv als Hebel seiner Dichtung für wirklich annehmen lässt.

Wenden wir uns nun der Frage über die bildliche Darstellbarkeit des Laokoonmythus zu, so geht aus dem letzten Satze sofort hervor, dass die Darstellung durch die bildende Kunst sich dem ethischen Kern und dem tragischen Gehalt des Mythus gegenüber in sehr ungünstigem Verhältniss befinde. Wenngleich sie nämlich durch sorgfältige Unterdrückung alles dessen, was an das troische Ross erinnern könnte, die falsche Motivirung der Begebenheit vermeiden kann, an der Vergil's poetische Darstellung krankt, so ist sie doch nicht im Stande, dafür die wahre Motivirung anschaulich zu machen; denn grade auf dasjenige, wodurch allein die Poesie den ethischen Kern und den tragischen Gehalt zur Geltung zu bringen vermag, grade auf die Darlegung des inneren Zusammenhanges von Laokoon's Untergange mit einer alten schweren Sündenschuld muss die bildende Kunst verzichten. Dies gilt in voller Allgemeinheit von jeder Art bildlicher Darstellung, sofern sie einheitlich sein soll. Aber ein Gemälde und allenfalls auch noch ein Relief würde, etwa durch die Hinzufügung einer Erscheinung der zürnenden Gottheit, wenigstens im Stande sein, Laokoon's Tod als göttliches Strafgericht unzweifelhaft zu charakterisiren; eine statuarische Gruppendarstellung muss auch dieses opfern, wenn sie nicht ihre Einheit opfern will, und eine statuarische, auf Laokoon und seine Söhne beschränkte Gruppe kann von dem Laokoonmythus vermöge der Eigenthümlichkeit der Begebenheit in ihrem ganzen Verlaufe nichts Anderes darstellen, als die Katastrophe in ihrer nackten Thatsächlichkeit.

Die Richtigkeit dieser Behauptung gegenüber der einzigen vorhandenen statuarischen Darstellung des Laokoonmythus wird sich am besten aus einer unbefangenen Betrachtung der berühmten Gruppe selbst ergeben, und der Erweis ihrer allgemeinen Giltigkeit sich dieser Betrachtung ohne Zwang anschliessen lassen. Ehe wir also aus dieser Behauptung zur ästhetischen Würdigung der Laokoongruppe die Consequenzen ziehn, wollen wir versuchen, von derselben, wie sie sich dem prüfenden Auge thatsächlich im Ganzen und im Einzelnen darstellt, eine thunlichst genaue Schilderung zu entwerfen, zu deren Veranschaulichung wir auf die beiliegende Zeichnung der Gruppe in ihrem gegenwärtigen Zustande (Fig. 81) verweisen.

Priesterlich bekränzt mit apollinischem Lorbeer, der bei dem linken Ohr durch ein Band zusammengehalten wird, stand Laokoon an dem auf zwei Stufen erhöhten Altar, bereit das Opfer zu vollziehn, bei welchem ihm seine Söhne als Opferdiener (camilli), als die sie ihre weiten, bei der heftigen Bewegung abfallenden Mäntel charakterisiren, ministriren sollten. Da schossen die zwei Schlangen mit der Schnelligkeit des Blitzes heran; ehe an Flucht oder Abwehr auch nur gedacht werden konnte, umwanden sie die Arme und Beine der drei Personen, ihre Bewegungen hemmend, drängten den Vater auf



Fig. 81. Gruppe des Laokoon von Agesandros, Athanodoros und Polydoros von Rhodos.

den Altar zurück, über den sein Mantel gefallen ist, und welcher demnächst von dem Blute des Priesters besudelt und entweiht werden wird, und verwundeten ihn und den jüngeren Sohn mit sofort tödtlich wirkenden Bissen. Dies die Situation im Allgemeinen. Wir wollen nicht unterlassen, daran zu erinnern, dass, wie überhaupt und in jedem Betracht die Gruppe von der Schilderung Vergil's durchaus verschieden ist, ihr auch jeglicher Hinweis auf die bei Vergil mit dieser Scene scheinbar ursächlich verbundene That Laokoon's gegen das hölzerne Pferd durchaus abgeht, während etwa ein auf der Basis liegender Speer als ein solcher Hinweis genügt haben würde, wenn die Künstler denselben beabsichtigt hätten.

Betrachten wir jetzt die drei Personen im Einzelnen. Die Auffassung der Lage, in welcher wir die drei Personen finden, ist für die Beurteilung der gesammten Conception des Kunstwerkes von so entscheidender Wichtigkeit, dass wir nicht scharf genug beobachten können, nur dass ich meine Leser um die aufmerksamste Prüfung und Vergleichung meiner Beschreibung mit der Gruppe selbst dringend bitten muss, ehe sie es unternehmen, über die weiterhin zu entwickelnden Consequenzen meiner Auffassung zu urteilen.

Am weitesten fortgeschritten ist die Handlung bei dem jüngeren Sohne zur rechten Seite des Vaters; die eine Schlange, welche um den rechten Fuss des älteren Bruders einen Ring geschlagen und das linke Bein des Vaters umschlungen hat, schnürt mit einer weiteren Windung des Vaters rechtes Bein und beide Beine des jüngeren Sohnes zusammen, schlägt sich dann um dessen beide Schultern, und gräbt die giftigen Zähne in seine Weiche. Es ist mir unbegreiflich wie irgend Jemand, am unbegreiflichsten wie ein Goethe angesichts der Gruppe schreiben konnte, der jüngere Sohn sei geängstigt a b e r n i c h t v e r l e t z t, und eben so wenig verstehe ich, wie Andere dies nur als zweifelhaft haben bezeichnen oder das Kind als freilich hilflos und rettungslos verloren, dennoch aber noch als in ähnlicher Weise wie der Vater leidend haben betrachten können. In Wahrheit weist vielmehr Alles in sehr deutlichen Zügen darauf hin, dass das schnelle Gift des Schlangenbisses auf den zarten Körper bereits seine v o l l e Wirkung ausgeübt, und dass der endende Tod das Kind schon von seinen Leiden eben vor unsern Augen zu befreien beginnt. Denn allerdings erkennen wir noch die Schmerzen und in dem fast mechanischen Hingreifen der linken Hand nach dem Kopf der Schlange die Bestrebungen der Abwehr, welche unmittelbar vorhergegangen sind, in dem gegenwärtigen Augenblick aber ist aller Widerstand, den das unglückliche Kind dem übermächtigen Ungethüm entgegensetzen konnte, vollständig gebrochen, hat nicht allein jede, auch die ohnmächtigste Abwehr, sondern es hat jede selbständige Handlung und Bewegung bereits aufgehört, und was wir vor Augen sehn ist das Hinsinken des Körpers und aller Glieder in die Ermattung des Todes, während der mässig geöffnete Mund den letzten schweren Seufzer aushaucht und das blicklose Auge schon halb gebrochen ist. Die Todesmattigkeit ist sehr vorzüglich dargestellt in dem Mangel an Spannung und in der eigenthümlichen Weichheit und Haltlosigkeit des ganzen Körpers, die keinem aufmerksamen Beschauer entgehn kann, deren Eindruck aber nicht unwesentlich durch die richtige Restauration des rechten Armes verstärkt wird, welcher aller Wahrscheinlichkeit nach zusammenknickend mit den Spitzen der Finger das Haupt berührte (s. unten Fig. 81 a), und diese Todesmattigkeit und zugleich die Erlösung aus dem

furchtbaren Schmerze, der vorhergegangen, spiegelt sich auch auf dem Antlitz, dessen vom Schmerz zusammengezogene Züge sich zu glätten beginnen, so dass das Gesicht des jüngeren Knaben von allen drei Köpfen der Gruppe den wenigst energischen Ausdruck hat.

Im schärfsten Gegensatze zum jüngeren Bruder ist der ältere Knabe zur linken Seite des Vaters noch völlig unverletzt; nur um seinen rechten Arm und um seinen linken Fuss sind zwei Ringe der Schlangenleiber geschlagen, die uns die Gewissheit geben, dass auch er dem Verderben nicht entgehn wird. Allein im gegenwärtigen Augenblick ist der ältere Sohn noch überwiegend Zuschauer und Zeuge des Unterganges seines Vaters, denn, wenngleich er den Schlangenknoten von seinem Fusse abzustreifen sucht, so geschieht dies doch ohne rechte Energie und ohne seine Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen. Diese ist vielmehr im vollen Masse dem Vater zugewendet, dessen furchtbares Ringen und dessen angstvoller Aufschrei, dergleichen er von seinem Vater nie gehört hat, den Knaben mit mitleidigem Entsetzen erfüllt. Dies mitleidige Entsetzen, das ihn sich selbst vergessen lässt, ist es, welches seine Lage bezeichnet, seine Stellung bedingt und in dem Ausdruck seines Gesichtes hervortritt, und gleichwie im jüngeren Bruder bereits alle psychische und körperliche Energie in Bewusstlosigkeit hinschwindet, so ist im älteren die Energie körperlicher Anstrengung erst im Beginnen, und bereitet sich der Augenblick seiner eigenen höchsten Noth und Pein in dem Anblick fremden Schmerzes in der spannendsten und ergreifendsten Weise vor.

Und nun der Vater. Die Situation, in der wir Laokoon vor uns sehn, ist sehr verschieden beurteilt worden, vielfach aber unter dem Einfluss unhaltbarer Voraussetzungen über die Motive der Handlung, welche aus einer unrichtigen Auffassung des Mythus fliessen. Unbefangen hat den Laokoon zuerst Heyne betrachtet, welcher denn auch den seitdem ziemlich allgemein und von den berufensten Erklärern angenommenen Satz aussprach, dass das augenblickliche Gefühl der Wunde als Hauptursache die ganze Bewegung Laokoon's bestimme. Um völlig die Wahrheit zu treffen, müssen wir diesen Satz noch etwas anders präcisiren. Im Gegensatze zu seinen beiden Söhnen finden wir Laokoon in der höchsten und gewaltigsten Bewegung, welche in dieser Lage, wo die bewegenden Extremitäten gehemmt sind, überhaupt möglich erscheint. Dass diese Bewegung auf rein körperlichen Motiven beruhe, dass sie nicht unter dem Einflusse eines seelischen Schmerzes stehe, wie bei dem älteren Sohne oder wie bei der Niobe, dies ist zunächst unwidersprechlich klar, aber weiter ist es ein Irrthum, den ich bisher mit Anderen theilte[35]), wenn man glaubte, der Zweck der Bewegungen Laokoon's sei eine Loswindung aus den umstrickenden Schlangenknoten, und wenigstens in diesem Punkte stimme die Gruppe mit der Schilderung Vergil's in dem Verse:

Ille simul manibus tendit divellere nodos

überein; genauere Betrachtung zeigt, und das muss hier auf's bestimmteste, ja, es kann kaum bestimmt genug ausgesprochen werden: die Bewegungen Laokoon's sind überhaupt nicht mehr auf einen Zweck gerichtet, nicht mehr spontan, sondern hangen lediglich von dem ihn durchzuckenden, überwältigenden Schmerz des tödtlichen Schlangenbisses ab.

Um sich hiervon zu überzeugen, folge man den Bewegungsmotiven von Glied zu

Glied. Das linke Bein ist mit der höchsten Anspannung der Musculatur ausgestreckt, aber nicht etwa, um den Körper aus der sitzenden Stellung zu erheben, denn der Fuss stemmt sich nicht einmal fest und perpendiculär gegen den Boden, den er vielmehr nur mit der Spitze verhältnissmässig leicht und in einer schrägen Richtung berührt. Unter dem Einflusse des Conflicts der Kraft gegen den Widerstand des Bodens müsste auch die Musculatur nicht unwesentlich anders erscheinen. Gälte es ein Streben, sich aus dem Sitze zu erheben, so müsste hierzu ferner vorwiegend nicht dieses, sondern das gebogene rechte Bein in Anspruch genommen werden, und zwar durch festes Auftreten mit der Sohle auf den Boden. Nun aber schwebt nicht allein der rechte Fuss über dem Boden, ohne ihn zu berühren, sondern die Analyse der thätigen Musculatur des Beines zeigt grade das entgegengesetzte Bewegungsmotiv: das Bein wird im Knie zusammengezogen und die Ferse drückt gegen den Altar, während die Zehen krampfhaft zusammengekrümmt sind. Diese Action aber läuft jedem denkbaren Zwecke so schnurstracks zuwider, dass sie nimmermehr aus bewusster Absicht hervorgehn, sondern lediglich aus der unwillkürlichen Reflexbewegung des Schmerzes abgeleitet werden kann. Ähnliches gilt von dem echten linken Arm. Man hat das Bewegungsmotiv dieses Armes dahin erklärt, Laokoon suche den Kopf der Schlange, die sich in seine Weiche festgebissen hat, loszureissen, „den giftigen Rachen aus der Wunde loszuschnellen[36])“; das ist nicht geradezu unrichtig, insofern der Schmerz des Bisses diese Bewegung der Hand, wie diejenige der linken Hand des jüngeren Knaben veranlasst hat, aber der Ausdruck muss, um völlig wahr zu sein, eine nicht unwesentliche Modification erleiden. Hingreifend wo er den Biss empfand, hat Laokoon die Schlange gepackt, aber nur wie zufällig und offenbar viel zu fern von ihrem Kopfe, um sie wirkungsvoll von sich wegdrängen zu können; auch dass er strebe, sie loszuschnellen, ist unpräcis ausgedrückt, denn die Hand bewegt sich nicht vom Körper ab, wie dies der Fall sein müsste, um die Schlange zu entfernen, sondern am Schenkel hinunter, und zwar so, dass an dieser Streckbewegung des Armes wie an derjenigen des Beines an derselben Seite, es ist die verwundete, der krampfhafte Schmerz einen wesentlichen Antheil hat, und dass dieselbe höchstens halbwegs als zweckentsprechend, überlegt oder spontan erscheinen kann. Nur der rechte Arm scheint allem bisher Gesagten zu widersprechen, da er augenscheinlich gegen die fest mit der Hand gepackte Schlange emporringt. Aber dieser Arm ist von Giovanni Montorsoli restaurirt, folglich in keiner Weise massgebend; er ist aber obendrein, wie jetzt mit vollster Übereinstimmung angenommen wird, falsch restaurirt. Die richtige Haltung des rechten Armes zeigt unsern Lesern die hierneben befindliche Zeichnung (Fig. 81 a); der Schwanz der Schlange ist um die Schulter geringelt, der Arm kämpft nicht gegen das Thier, sondern die Hand greift an das Hinterhaupt, an dem

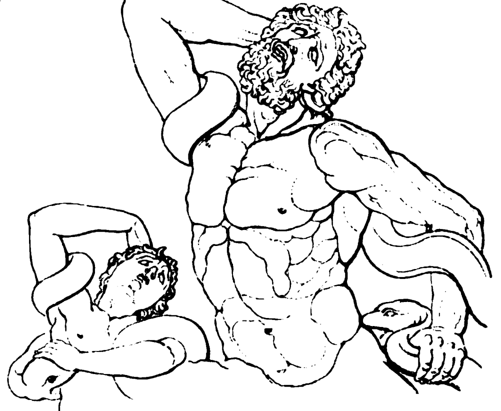


Fig. 81 a. Richtige Haltung des rechten Armes bei dem Vater und dem jüngeren Sohn.

eine unausgearbeitete, moderner Weise oberflächlich überarbeitete Stelle im Haar ihre ursprüngliche Berührung auf's unzweifelhafteste verbürgt[37]). Und demnach kann auch in der Action dieses Armes von einer zweckentsprechenden, bewussten Bewegung der Gegenwehr gegen die Schlange nicht entfernt die Rede sein, während sie die unfreiwillige Reflexbewegung des Schmerzes mit derselben furchtbaren Wahrheit und Natürlichkeit vergegenwärtigt wie die Action der anderen Extremitäten. Aber nicht allein die Glieder zeigen uns die Herrschaft des überwältigenden Schmerzes über den mächtigen Körper Laokoon's, eben so deutlich erkennen wir dieselbe in den Bewegungen und in der unter diesem Gesichtspunkte mit wahrhaft erstaunenswerther Meisterschaft dargestellten Musculatur des Rumpfes. Die Bewegungen des Rumpfes sind durchaus diejenigen eines Menschen, der sich unter den unsäglichsten Qualen windet und krümmt, Qualen, die uns um so grauenvoller erscheinen, je kräftiger der leidende Körper und je mächtiger dessen Reaction gegen den Schmerz ist. Man sehe nur wie gewaltsam die linke Seite des Leibes eingezogen, die rechte Brust hervorgetrieben, das Haupt zurück und auf die linke Seite geworfen ist, mit wie übernatürlicher Anstrengung alle Muskeln angespannt erscheinen; ja mit übernatürlicher Anstrengung, deren Motiv aber die Künstler wiederum klar vor Augen gelegt haben. Denn die Muskellage an der verwundeten linken Seite erscheint in ihrer seltsamen Verschränkung auf den ersten Blick unwahr und sie würde dies auch sein, wenn sie sich am gesunden Körper fände; aber sie stellt mit der grössten und studirtesten Treue die Contraction des Krampfes dar, und dieser Krampf ist es, welcher die tiefer liegenden Bewegungsmotive des Rumpfes und, wie wir jetzt deutlich wahrnehmen, auch diejenigen der Glieder bis zu den Zehen des rechten Fusses hinunter enthält.

Prüfen wir jetzt, wie sich zu diesen convulsivisch schmerzlichen Bewegungen des Körpers der Kopf und der Ausdruck des Gesichtes verhalte. Zunächst ist klar, dass sich in dem gewaltsamen Zurückwerfen des Kopfes die Heftigkeit der Bewegungen des ganzen Körpers fortsetzt, und schwerlich wird man in Abrede stellen können, dass auch die Art dieser Bewegungen in derjenigen des Halses wiederkehre. In einem Hinaufblicken zum Himmel, wie bei Niobe, sei es zu welchem Zwecke es sei, darf also das Motiv dieser Wendung des Gesichts nach oben nicht gesucht werden, was festzustellen nicht allein deshalb von Wichtigkeit ist, weil das Motiv von früheren berühmten Erklärern in der bezeichneten Weise missverstanden worden, sondern auch und ganz besonders deshalb, weil die Consequenzen der Beurteilung dieses Motivs sich auf diejenige des Gesichtsausdruckes und der gesammten Situation erstrecken, in welcher Laokoon sich befindet. Denn, wer annimmt, Laokoon blicke zum Himmel empor, wie Niobe, der muss nothwendig voraussetzen, dass in ihm noch geistige und sittliche Bewegungen unabhängig von den Empfindungen des physischen Leidens thätig seien. Und wenn wir nach genauerer Einsicht in den Mythus auch nicht mehr glauben werden wie Winkelmann, Laokoon drücke eine Regung von Unmuth aus über ein unverdientes, unwürdiges Leiden, oder wie Visconti, es sei erkennbar, dass er auch noch in diesem Zustande seinen Eifer gegen das hölzerne Pferd nicht bereue, sondern im vollen Gefühle seiner Unschuld dem Himmel mit Nachdruck seine Ungerechtigkeit vorwerfe, so wird eine solche Voraussetzung doch der ohnehin schon so schwer zu bewahrenden oder zu erlangenden Unbefangenheit der Betrachtung Eintrag thun. Bedingt sie ja doch gleich die weitere Alternative,

entweder, das physische Leiden Laokoon's habe nicht den Grad von Intensität erreicht, auf dem es eben den ganzen Menschen beherrscht und in Anspruch nimmt, oder, — da diese Annahme durch die krampfhaften Windungen des Körpers sofort ihre Widerlegung findet — wie Winkelmann glaubte, Laokoon offenbare eine besondere Erhabenheit des Geistes und Stärke der Seele im Ringen mit der Noth, also etwas über menschliche Natur Heldenhaftes, was, wie auch Welcker hervorhebt, auf Täuschung beruht, und durch den Charakter Laokoon's als Mensch und Priester in keiner Weise motivirt sein würde.

Wer vollkommen unbefangen an die Betrachtung des Kopfes und an die Prüfung seines Ausdruckes geht, der wird unmittelbar empfinden, dass der Kopf mit dem Körper durchaus in Übereinstimmung stehe, und zwar sowohl in dem was in den Zügen ausgedrückt ist, als auch in der Art des Vortrags. So wie im Körper der höchste Grad physischen Schmerzes mit der grössten Natürlichkeit und Rückhaltlosigkeit dargestellt ist, so ist auch der Kopf auf das höchste Pathos, ein Pathos der heftigsten, momentansten Art berechnet. Es ist freilich, und grade auf Anlass des Laokoon so viel von der Mässigung als dem Gesetze der Darstellung starker Affecte in der griechischen Kunst, von dem Herabsetzen des Ausdrucks auf ein minderes Mass als das von der Natur geforderte die Rede gewesen, so dass es bei den meisten meiner Leser Anstoss erregen wird, wenn ich behaupte, von dieser Mässigung im Ausdrucke sei thatsächlich Wenig vorhanden. Und doch muss ich dies behaupten und folge, indem ich es zu thun wage, der Richtung, welche die Erklärung des Laokoon von Lessing's Zeiten bis auf die unseren eingeschlagen hat. Lessing stellte noch in Abrede, dass Laokoon schreie, nicht ein Schrei wie bei dem Laokoon Vergil's, nur ein Seufzer entringe sich diesem Munde; Welcker dagegen sagt, es lasse sich nicht behaupten, dass der Mund nicht zu Angstruf und Klaggeschrei geöffnet sei, und Brunn, es sei gewiss, dass der Mund geöffnet sei um deutliche, vernehmliche Schmerzenslaute auszustossen. Dies scheint auch mir unzweifelhaft für Jeden der sehn will und zu sehn versteht, und fast möchte man sagen, dass der Laokoon der Gruppe sich in diesem Punkte mit demjenigen Vergil's berühre, der:

Clamores simul horrendos ad sidera tollit,

nur besteht freilich sein Klaggeschrei nicht in wilden, regellosen Tönen, ist es eben kein Geheul oder Gebrüll, das sich wie dasjenige des vergilischen Laokoon mit dem Brüllen eines verwundeten Stieres vergleichen lässt. Aber, wird überhaupt das Schreien und laute Jammern des Laokoon zugegeben, so steht es misslich um die Behauptung, Laokoon beherrsche noch seinen Schmerz durch moralische Kraft so weit, dass der Ausdruck desselben nur das geringste Mass scheine, welches die Natur unter den gegebenen Umständen verlange. Denn eben darin offenbart sich ja die moralische Kraft im Leiden, dass wir den Aufschrei, das Lautwerden des Schmerzes niederkämpfen. Und wenn zu weiterer Unterstüzung der Annahme, Laokoon besitze und zeige noch diese moralische Kraft, darauf hingewiesen worden ist, ohne dieselbe würde der Ausdruck mit der Handlung im Widerspruche stehn, denn ohne sie würde auch der ganze Widerstand aufhören müssen, welchen Laokoon den feindlichen Mächten noch leistet, nun, so haben wir ja im Vorhergehenden gesehn, dass dieser Widerstand aufgehört hat, dass von demselben überhaupt nicht die Rede sein kann, und deshalb dürfen wir den Satz wohl umkehren und sagen: da bereits aller Wider-

stand gegen die Schlangen aufgehört hat, da Laokoon sich in convulsivischen Schmerzen windet und krümmt, so würde der Ausdruck des Gesichtes mit der Handlung im Widerspruch stehn, wenn er noch moralische Kraft in der Beherrschung der Leiden offenbarte. Wer aber behauptet, Laokoon müsse vermöge der Würde seines Standes auch den heftigsten Schmerz beherrschend gedacht werden, der wolle doch nicht vergessen, wie Sophokles seinen Philoktetes sich geberden, wie er ihn schreien und winseln lässt, wenn der Schmerz in seinem wunden Fusse zum übermannenden Ausbruch kommt, den Philoktetes, der doch bei mindestens gleicher Würde des Standes als Heros und Krieger ein noch ganz anderer Mann war, als der Priester Laokoon!

Haben wir uns nun überzeugt, dass Laokoon schreie und dass er schreien müsse, so werden wir auch einsehn, dass der Schmerz sich in den Zügen des Antlitzes mit derselben Heftigkeit äussere und äussern müsse, wie in den krampfhaften Bewegungen des Körpers und wie in dem Schreien des Mundes. Und in der That ist dies Antlitz grade in allen den Theilen, welche vom Schmerz in ihrer Lage und Gestalt verändert werden, in einer Weise gewaltsam bewegt, wie in keinem zweiten Werke der antiken Kunst. Alle grösseren Flächen, wie Stirn und Wangen sind, wie Brunn richtig schildert, durch das Hervortreten der einzelnen Muskeln zerrissen, und die Anspannung derselben ist an einigen Stellen so gewaltig, dass es unmöglich wird, sich von den darunterliegenden festen Theilen des Knochengerüstes genügende Rechenschaft geben. Ähnliches gilt von der Behandlung des Haares am Haupt und im Bart, welches nirgend in grösseren Massen zusammenhält, sondern sich überall in eine Menge einzelner kleiner Partien theilt. Wem das über das Gesicht Gesagte zu stark erscheint, den wollen wir nicht allein, wie dies Brunn thut, anweisen, die Gruppe einmal bei Fackelschein zu betrachten, bei einer Stärke der Beleuchtung, welche die Gruppe in ihrer Gesammtheit in das vortheilhafteste Licht setzt, und bei der die Zerrissenheit im Antlitz mit solcher Bestimmtheit hervortritt, dass sie Niemand wird läugnen können, während grelle Tagesbeleuchtung, zerstreutes, allseitiges, sogenanntes flaches Licht die meisten im Marmor thatsächlich vorhandenen Einzelheiten verschwinden lässt, sondern den wollen wir ganz besonders auffordern nicht nach d e m Eindrucke allein zu urteilen, den die am meisten und leichtesten gesehene Profilansicht des Kopfes von der Seite des älteren Sohnes her macht. Denn in dieser Ansicht kommen die Furchen auf Stirn und Wangen so gut wie gar nicht zum Vorschein, und eben deshalb verliert der Ausdruck an der ihm eigenen Schärfe, und wird fast klagend, ja in dieser Ansicht wird man jene Wehmuth unschwer wahrnehmen, die nach Winkelmann wie ein trüber Duft auf Laokoon's Augen schwebt, die auch Welcker anerkennt, und von der Winkelmann meint, es sähen sie nur Sonntagskinder; in jeder anderen Ansicht wird der Ausdruck des Kopfes durch Wehmuth nur sehr unvollkommen bezeichnet, jede andere Ansicht aber ist für die Auffassung des wahren und ganzen Charakterismus des Kunstwerkes mehr zu empfehlen als eben diese des Profils.

Wenn wir mit Zuversicht hoffen, dass bei einer richtigen, allseitigen und unbefangenen Betrachtung des Laokoonkopfes die Beschauer die Überzeugung von dem heftigen, sehr wenig gemässigten Vortrag des Ausdruckes erhalten werden, so werden wir wohl auch glauben dürfen, dass man uns zustimmen wird, wenn wir behaupten, der Ausdruck sei wesentlich und durchaus überwiegend derjenige physischen

Schmerzes. Er ist dies ganz gewiss in dem Grade, dass es unmöglich sein wird, in irgend einem Zuge ein anderes als physisches Leiden nachzuweisen. Damit soll nun freilich nicht behauptet werden, Laokoon leide schlechthin nur physisch, das lässt sich überhaupt niemals sagen, so lange ein Mensch Bewusstsein hat, welches schliesslich auch zur physischen Schmerzempfindung nothwendig ist. Wir können fast ganz Goethes schöne Worte unterschreiben: „fern sei es von mir, dass ich die Einheit der menschlichen Natur trennen, dass ich den geistigen Kräften dieses herrlichen Mannes ihr Mitwirken abläugnen sollte. Angst, Furcht, Schrecken, väterliche Neigung (?) scheinen auch mir sich durch die Adern zu bewegen, in dieser Stirn sich zu furchen; gern gesteh' ich, dass mit dem sinnlichen auch das geistige Leiden auf der höchsen Stufe dargestellt sei," aber viel unbedingter eignen wir uns die Warnung an, mit der Goethe diesen Satz schliesst: „nur trage man die Wirkung, die das Kunstwerk auf uns macht, nicht zu lebhaft auf das Werk selbst über." Sehr richtig wendet Brunn diese Warnung besonders auf das Bestreben an, den Ausdruck zu zergliedern oder zu zerspalten, um etwa in dem einen Zug einen sinnlichen, in dem anderen irgend einen geistigen Schmerz bestimmter Art nachzuweisen, und ich kann ihm auch darin nur durchaus zustimmen, wenn er sagt, wer den Kopf getrennt von der Gruppe betrachtet, der wird sicherlich darauf verzichten, das Einzelne des Ausdrucks in bestimmten Richtungen nachzuweisen, ja kaum im Stande sein, die Wirkung, welche der Kopf beim Anblick der ganzen Gruppe gemacht hat, sich überhaupt wieder deutlich zu vergegenwärtigen: so sehr ist dieser vom Ganzen abhängig und eben nur im Zusammenhange mit den äusserlichen, körperlichen Motiven der Handlung verständlich, weil er zuerst und zumeist nur ein Ausfluss dieser Motive ist.

So viel zur Schilderung der Gruppe in ihrer thatsächlichen Erscheinung. Es wird sich weiterhin die Gelegenheit bieten, die hier gewonnene Erkenntniss der Situation, in welcher sich die drei Personen befinden, für die Beurteilung der künstlerischen Conception und Composition der Gruppe zu verwerthen, einstweilen aber bitte ich meine Leser, mir unter dem Eindruck, welchen die unbefangene Betrachtung der dargestellten Handlung auf uns machte, zu einem erneuten Rückblick auf den Mythus und auf das Verhältniss zu folgen, in welchem die Gruppe zum Mythus steht.

Zuvörderst dürfte es nicht ganz überflüssig sein daran zu erinnern, dass die Künstler ohne Zweifel wirklich die mythische oder poetische Tradition vor Augen gehabt haben[38]). „Als Behandlung einer willkürlich, blos künstlerisch gestellten Aufgabe oder eines blos denkbaren Falles lässt sich", wie Welcker hervorhebt, „das Werk schon darum nicht betrachten, weil es in allen wesentlichen Umständen mit der Fabel übereinstimmt, und diese daher dem Zuschauer auch wider den Willen der Künstler einfallen würden, wenn sie etwa selbst gewünscht haben könnten, sie im Stillen als Anlass zu sogenannten Akademiefiguren zu benutzen." Dies aber hat den Künstlern so fern gelegen, dass sie vielmehr, so weit wie sie es vermochten, geflissentlich Alles hervorgehoben haben, was das Kunstwerk als Darstellung des Mythus charakterisirt: die Priesterlichkeit Laokoon's und seiner Söhne, die Hinzufügung des Altars, an dem so eben geopfert werden sollte, und dessen Besudelung und Entheiligung durch das Blut des Priesters in den Augen eines griechischen Beschauers das Pathetische der

Scene wesentlich verstärken musste, die von Welcker hervorgehobene Planmässigkeit in der Art, wie die Schlangen alle drei Personen umstricken, und durch welche sie sich ausdrucksvoll als die Boten des Richters zu erkennen geben, welche wissen, was sie sollen, endlich und ganz besonders die übernatürliche Schnelligkeit ja Augenblicklichkeit, mit welcher der wiederum übernatürlich schmerzhafte Giftbiss der Schlangen seine volle Wirkung ausübt. Wenngleich aber auch die Gruppe sich vermöge der Hervorhebung dieser Umstände für den aufmerksamen Betrachter sehr bestimmt als die Darstellung einer einmaligen, eben der in Rede stehenden mythischen Begebenheit zu erkennen giebt, so glaube ich doch jetzt, nachdem wir die Gruppe genau betrachtet haben, meinen oben ausgesprochenen Satz: das Kunstwerk stellt nichts Anderes dar, als die Katastrophe in ihrer nackten Thatsächlichkeit, mit Zuversicht wiederholen zu dürfen. Um mehr als nur diese Katastrophe in ihrer nackten Thatsächlichkeit zu empfinden, muss man zu der Betrachtung des Kunstwerkes nicht allein die Kenntniss des Mythus im Allgemeinen mitbringen, sondern ganz speciell diejenige der besonders von Sophokles durchgearbeiteten ethischen Begründung desselben. Und wie wenig das Jedermanns Sache sei, das lehrt uns Viscontis Irrthum über den ethischen Gehalt des Mythus. Man entgegne mir nicht, dies gelte nur uns modernen, nicht auch den antiken Beschauern der Gruppe gegenüber, welchen der Mythus in seinem Zusammenhang und in seinem ethischen Kern gegenwärtiger war, als uns; freilich konnte das Kunstwerk nur zu einer Zeit entstehn, in welcher das Bewusstsein der Sage und die Kenntniss der diese Sage durchbildenden Poesie durchaus lebendig war, freilich wurde der griechische Beschauer in einer Zeit, in welcher Sophokles' Tragödien noch aufgeführt wurden, durch die oben hervorgehobenen besonderen Umstände der Darstellung lebhafter als wir an den Mythus *erinnert*, allein von aussen hinzubringen musste man die Kenntniss des Mythus zu jeder Zeit, aus der Gruppe selbst leuchtete der ethische Kern und Zusammenhang der Sage dem antiken Beschauer grade so wenig entgegen wie dem modernen.

Dies ist der erste Grund, warum ich mich für berechtigt halte zu behaupten, der Laokoon sei kein wahrhaft tragisches Kunstwerk. Die *tragische* Wirkung von Leiden, die wir sehn, beruht wesentlich darauf, dass wir ihren Zusammenhang mit einer Handlung empfinden, deren sittlich nothwendige oder gerechtfertigte Folge sie sind; wo die unmittelbare Empfindung dieses Zusammenhanges fehlt, da wirkt das Pathos nicht tragisch, sondern je nach seinem Grade betrübend oder beängstigend. Dazu kommt aber sofort ein Zweites, worin sich die andere Seite der Ungunst des Verhältnisses offenbart, in welchem sich die Gruppe zum Mythus befindet. Die Anschauung von Leiden wirkt nur dann tragisch, sittlich reinigend auf uns ein, wenn das Mass der Leiden mit der Verschuldung, deren Strafe und Sühne die Leiden sind, in einem Verhältniss steht, welches wir als gerechtfertigt empfinden. Wo dieses Verhältniss überschritten wird, da verwandelt sich unser Gefühl von Furcht und Mitleid in Entsetzen und sittlichen Abscheu, da empört sich unser Gemüth gegen das Übermass der Strafe. Eine solche Wirkung wird überall da leicht eintreten, wo die Strafe gegenwärtig erscheint, während die Verschuldung lange vergangen, gleichsam verjährt ist, und diese Wirkung wird nur da vermieden werden können, wo entweder die Strafe der Verschuldung unmittelbar folgt, wo sie den Schuldigen in seiner Sünden Blüthe überrascht, um mit Shakspere zu reden, oder wo das Kunstwerk auf das

Moment der früheren Verschuldung in leicht erkennbaren, unzweifelhaften Zügen hinweist, wo die Schuld im Bewusstsein des Gestraften gleichsam wieder gegenwärtig wird. Nun ist aber in der Gruppe von dem Allen grade das Gegentheil der Fall: die langverjährte Schuld kann, schon vermöge ihrer besonderen Natur, hier auch nicht einmal andeutungsweise wiederholt und gegenwärtig gemacht werden, wie dies die Tragödie vermochte, indem sie Laokoon in den der Katastrophe vorhergehenden Scenen schuldbewusst, die Strafe der Gottheit fürchtend darstellte; dem Kunstwerke fehlt aber auch jede bestimmte Hinweisung auf die Schuld als Motiv der Strafe, denn dass diese Kinder, die hier mit dem Vater grässlich untergehn, in Sünde gezeugt und geboren sind, wer will es erkennen? und endlich, wer will es unternehmen in Laokoon's Haltung und Angesicht das Merkmal des Schuldbewusstseins nachzuweisen in Zügen von genügender Stärke des Charakterismus um dieser über die Massen furchtbaren Strafe das Gleichgewicht zu halten? Nach dem was oben über den Gesichtsausdruck und das Stadium der Leiden, in dem Laokoon sich befindet, gesagt wurde, läugnen wir, dass ein solcher Nachweis möglich sei. Die unausweichliche Consequenz aus diesen Erwägungen aber ist, dass der Gruppe des Laokoon, so wie sie vor uns steht, zwei der wichtigsten, ja der fundamentalen Bedingungen eines tragischen Kunstwerkes abgehn.

Um diesen Punkt in das vollste Licht zu setzen, und um dem Einwande zu begegnen, das hier entwickelte Verhältniss zum Mythus sei in der Natur des plastischen Kunstwerks an sich begründet, werfen wir einen vergleichenden Blick auf die Gruppe der Niobe. Auch die Niobegruppe stellt uns direct nur die Katastrophe dar, aber in dieser Katastrophe offenbart sich uns der Mythus in seinem ganzen Zusammenhange. In den schmerzlich, entsetzt oder trotzend nach oben gewendeten Blicken fast aller Personen erkennen wir die Anwesenheit der nicht dargestellten rächenden Gottheiten und das Bewusstsein dieser Anwesenheit bei den handelnden Personen, in Niobes fester, stolzer Haltung auch noch in dem Augenblick des höchsten Leidens, auch noch in dem Augenblicke, wo die Natur der Mutter in hervorbrechenden Thränen über die Grösse und den Stolz der Heroine zu siegen beginnt, ja auch noch darin, dass die erhabene Frau den triumphirenden Göttern diese Thränen verbergen will, in allen diesen Zügen steht uns ihre Verschuldung, ihre Überhebung gegen die Gottheit, ihr aufflammender Stolz in den Tagen des Glückes in klaren Zügen handgreiflich vor Augen, und darin, dass sich Niobe auch jetzt nicht beugt, wird diese Verschuldung gegenwärtig gemacht, im Augenblick der Strafe wiederholt. Und wiederum darin, dass sich Niobe von dieser Strafe nicht vernichten, ja kaum einmal besiegen lässt, setzt sie dieselbe, furchtbar, wie sie sein mag, in ein ausgeglichenes Verhältniss zu der Grösse ihrer Schuld. Das ist es, warum Niobe so erhaben ist und uns im Anschauen erhaben stimmt, warum sie uns das Bewusstsein von der ganzen Grösse und Würde der Menschheit wach ruft, während ihre hervorbrechenden Thränen uns das endliche Unterliegen der Creatur gegenüber göttlicher Übermacht empfinden lassen und jenem Grundaccord der Erhabenheit die weicheren Klänge der Furcht und des Mitleids beigesellen. Und eben darum wirkt die Gruppe der Niobe tragisch, eben darum erkennen wir in ihr das im höchsten und eigentlichsten Sinne tragische Kunstwerk der Griechen.

Laokoon aber? — Wenn ein Dannecker bekennt, er habe den Laokoon nie

lange beschauen können, sondern sein Blick habe sich, wenn er ein anderes schönes Werk neben ihm gesehn, immer unwillkürlich von ihm weggewendet, wenn ein Welcker den Grund hiervon „mehr als in etwas Anderem, mehr als in der üblen Ergänzung des Armes, mehr auch als in den Schlangen, deren Windungen bei aller Kunst ein Grauen hervorbringen, in dem Kläglichen in dieser Art von Marterthum" sucht, so scheinen diese Urteile der feinstgebildeten und geübtesten Kunstbetrachter nicht eben auf eine tragische Wirkung hinzuweisen. Ich aber, nachdem ich nachzuweisen versucht habe, dass dem Laokoon zwei der wesentlichsten Bedingungen eines tragischen Kunstwerkes abgehn, muss hier ein Wort wiederholen, das ich vor Jahren nicht ohne Anstoss zu erregen, ausgesprochen habe, von dessen Richtigkeit ich aber heute fester als je überzeugt bin: dass nämlich nur äussere Umstände, die Gewöhnung an den Anblick oder eine gewisse Oberflächlichkeit der Betrachtung, oder die Umgebung des Kunstwerks in unsern Museen, oder endlich die virtuose, zur Schau gestellte Technik, die uns die Gruppe in jedem Augenblick als Kunstwerk, als Marmor empfinden lässt, und Ähnliches im Stande ist, ein in uns aufsteigendes geheimes Grauen vor diesem Anblick zurückzudrängen, das sicherlich mehr und mehr hervortritt, je länger und je tiefer wir uns in die Darstellung hineindenken, namentlich wenn wir uns gewöhnen von der die ganze Situation verändernden Restauration Montorsolis zu abstrahiren und uns den Laokoon so vorzustellen, wie die alten Künstler ihn gemacht hatten. Aus der Gruppe selbst heraus wird dieses Grauen freilich einigermassen durch die sanfteren Gefühle des Mitleids gemildert, welche uns die Kinder einflössen, aber doch nur sehr unvollkommen, um so unvollkommener, je mehr und je kräftiger grade die Kinder unsere Blicke immer wieder auf die Hauptperson und den Mittelpunkt der Gruppe, den Vater, zurücklenken. Wenngleich ich aber zugestehn will, dass die Gruppe in ihrer Ganzheit minder heftig wirkt, dass sie edlere und weichere Gefühle in uns erregt, als dies der Anblick des Laokoon allein vermögen würde, und wenngleich ich ferner zugestehe, dass die Künstler ein Recht haben von uns zu verlangen, dass wir ihr Werk im Ganzen und als Ganzes beurteilen, so muss ich immer noch bei der durch die vorstehenden Bemerkungen begründeten Behauptung beharren: die Gruppe des Laokoon ist kein wahrhaft tragisches Kunstwerk, und sie ist dies deswegen nicht, weil sie nur pathetisch ist, weil aus dem in ihr dargestellten Pathos keine sittliche Idee uns entgegenleuchtet.

Aber grade vermöge dieses ihres ausschliesslich pathetischen Gehalts stellt sich die Gruppe des Laokoon als Vertreterin einer Entwickelungsstufe des Pathetischen in der bildenden Kunst der Griechen hin, welche sich den beiden vorangegangenen Phasen der Entwickelung des Pathetischen durchaus organisch, durchaus als ein nothwendiger, wenngleich schon entartender Fortschritt anschliesst. Die alte Kunst vor Phidias ist noch gar nicht pathetisch, sondern hat nur pathetische Gegenstände in Kampfgruppen, wie die von Ägina. Aber nicht der Gegenstand an sich bestimmt die Art des Eindrucks, den ein Kunstwerk auf das Gemüth des Beschauers ausübt, und mithin seinen ideellen Charakter, sondern der Ausdruck, welchen der Künstler den handelnden Personen verliehen hat, bedingt den Eindruck den wir von einem Kunstwerk empfangen und somit dessen Charakter. Da nun die vorphidiassische Kunst ihren Gestalten überhaupt noch keinen charakteristisch psychischen Ausdruck zu verleihen vermag, so kann sie auch noch kein Pathos darstellen und nicht pathetisch

auf uns wirken. Das Pathetische beginnt in der Plastik mit Phidias und den Seinen, welche freilich in der Verkörperung der Idee absoluter Göttlichkeit den Schwerpunkt ihres Schaffens finden, aber deren Kunst doch keineswegs auf die Darstellung bedingungs- und leidenschaftsloser Göttlichkeit beschränkt ist. Im Gegentheil hat die Kunst der phidiassischen Epoche in Giebelgruppen, Metopen und Friesen auch Handlungen dargestellt, welche ihrem Gegenstande nach durchaus pathetisch sind, Handlungen, bei denen die betheiligten Personen in hohem Grade unter dem Einflusse des Affects, der Leidenschaft, ja starker Leidenschaft stehn. Wer behaupten wollte, auch in diesen Kunstwerken, wie in denen der alten Zeit, liege das Pathetische nur noch im Gegenstande, nicht auch im Ausdrucke der handelnden Personen, den würden die Monumente Lügen strafen. Man denke nur an die westliche Giebelgruppe des Parthenon mit ihrem zornglühenden Poseidon. Und dennoch können wir uns auf eben diese Monumente berufen, wenn wir sagen, der Eindruck, den sie auf den Beschauer hervorbringen, sei nicht oder nur in Ausnahmefällen, hauptsächlich nur da ein pathetischer, wo wir die Theile der Gesammtcomposition getrennt vor uns haben, während sie durchaus nur ethisch wirken, nur die triumphirende Macht der Idee uns zum Bewusstsein bringen, welche aus der Handlung spricht, sobald wir sie in ihrer Gesammtheit auffassen. Der Grund hiervon aber liegt darin, dass der Schwerpunkt in diesen Darstellungen viel mehr auf den ideellen Gehalt der Handlungen als auf die Handlungen selbst in ihren augenblicklichen pathetischen Motiven fällt, und dass demgemäss der pathetische Ausdruck in den handelnden Personen nur in zweiter Linie hervortritt und auf dasjenige Mass reducirt ist, welches die Wahrheit der Handlung erforderte. Ich berufe mich ganz besonders auf die westliche Parthenongiebelgruppe; hier ist das Pathos im Poseidon stark genug vorgetragen, und doch, wer denkt vor dem Ganzen an Poseidon's Zorn, wer nicht vielmehr einzig und allein daran, dass aus dem hier dargestellten, als entschieden dargestellten Streit Athene als die Herrin Attikas hervorging! Auf seiner ersten Entwickelungsstufe also ist das Pathetische in der Plastik dem Ethischen und der Idee durchaus untergeordnet.

Zu selbständiger Geltung und Bedeutung gelangt dasselbe auf der zweiten Entwickelungsstufe durch Skopas und Praxiteles. Gleichwie Phidias in der Verkörperung des absolut Göttlichen den Schwerpunkt seiner Kunst gefunden hat, wie er überall von der reinen Idee ausging, so stellen Skopas und Praxiteles das Göttliche als ein gesteigert Menschliches dar, und gehn dabei vom Pathos aus, in welchem diejenige Bedingtheit des Menschlichen liegt, der auch das Göttliche unterliegen kann, ohne aufzuhören göttlich zu sein. So in ihren Einzelbildern. In Gruppen aber stellen sie Handlungen dar, deren ganze Bedeutung auf dem Pathos beruht. Das beste Beispiel ist die Gruppe der Niobe. Die Niobegruppe ist ohne das Pathos der Mutter undenkbar[39]), dies Pathos bildet den Schwerpunkt der ganzen Composition, welche auch durchaus pathetisch auf uns wirkt. Die Gruppe der Niobe ist ein pathetisches Kunstwerk im höchsten und eigentlichsten Sinne, aber sie ist kein ausschliesslich pathetisches Kunstwerk, ihr Pathos ist der Träger einer Idee, der Idee des Triumphs göttlicher Macht über menschliche Grösse und menschlicher Erhabenheit gegenüber göttlicher Übermacht, einer Idee, die uns erhebt und demüthigt in einem Augenblick, aber einer Idee, welche einzig und allein durch dieses Pathos der Gruppe zur Anschauung gebracht werden kann. Gleiches würde sich von allen Werken der jüngeren attischen

Schule behaupten lassen, die pathetische Elemente enthalten. Auf der zweiten Entwickelungsstufe ist also das Pathetische in der Plastik der selbständige Träger des Ethischen und der Idee.

Die dritte Entwickelungsstufe, die letzte überhaupt mögliche, bezeichnet am vollkommensten der Laokoon. Das in der Niobe selbständig und selbstbedeutend gewordene Pathos ist im Laokoon ausschliesslich geworden, es ist von der Idee gelöst; die Gruppe des Laokoon an sich wirkt nur pathetisch auf den Beschauer; was der Mythus von ethischen und ideellen Gehalte besass, grade das ist in die Gruppe nicht übergangen. In dieser Hinsicht steht der Laokoon, welchen Werke wie Silanion's Iokaste und Aristonidas Athamas (oben S. 161 und 59) vorbereiten, fast allein in der bildenden Kunst, denn die sterbenden Barbaren der pergamenischen Schule können wir nur in sofern mit ihm parallelisiren, als wir sie für sich allein auffassen dürfen, wo denn allerdings in ihnen das Pathos ebenfalls von der Idee gelöst ist. Nur die Gruppe der trallianischen Meister, Zethos' und Amphion's Rache an Dirke (der farnesische Stier), ist dem Laokoon in dem Princip der Kunst verwandt, da sie eben wie der Laokoon nur die Katastrophe eines Mythus zur Anschauung bringt, eine Katastrophe voll des höchsten Pathos aus dem eben so wenig eine Idee hervorleuchtet wie aus der Gruppe der Laokoon. Aber die ebengenannten sind freilich auch Kunstwerke, welche mit dem Laokoon einer und derselben Periode der griechischen Plastik angehören. Denn, dass die Auffassung des Pathetischen, wie wir sie im Laokoon kennen gelernt haben, sich überhaupt nur im engsten Zusammenhange einer ununterbrochen fortschreitenden Entwickelung des Pathetischen begreifen lässt, innerhalb welcher sie ihre durchaus natürliche Stelle findet, dies scheint mir so einleuchtend, wie irgend ein Grundsatz der Kunstgeschichte. Und schon allein deshalb sind wir genöthigt, Laokoon unter dem fortwirkenden Einfluss des Pathos der erst jüngst vergangnen skopasischen und praxitelischen Zeit, d. h. in der Blüthezeit der rhodischen Kunst, in der Diadochenperiode entstanden zu denken, und wird es uns platterdings unmöglich, an seine Entstehung in Rom unter Titus zu glauben.

Ehe wir aber auf die Untersuchung über die Entstehungszeit des Laokoon näher eingehn, und ehe wir uns mit der Conception und Composition der Gruppe von rein künstlerischem Standpunkt aus beschäftigen, muss hier noch eine Erwägung Platz finden, welche zur gerechten Würdigung des Kunstwerks von Seiten seines eben besprochenen Verhältnisses zum Mythus und zum ethischen und tragischen Gehalte desselben nicht unwesentlich beitragen wird. Ich habe zu erweisen gesucht, dass die Gruppe uns nur die Katastrophe des Mythus in ihrer nackten Thatsächlichkeit darstelle, dass sie ausschliesslich pathetisch sei und dass das Pathos mit einem Grade von Heftigkeit vorgetragen sei, der an das Unschöne, echter Kunst Unerlaubte zum mindesten grenze. Nun liegen die beiden Fragen nahe, welche für die Charakteristik des Geistes der Künstler von Bedeutung sind, ob erstens die Künstler durch eine andere Erfindung ihr Werk zum Mythus in ein günstigeres Verhältniss hätten setzen, und ob zweitens sie das Pathos weniger heftig und ausschliesslich hätten vortragen können. Beide Fragen hangen so innig mit einander zusammen, dass wir sie gemeinsam zu beantworten suchen müssen. Gehen wir vom Pathos Laokoon's aus. Das Pathos des Laokoon grenzt deshalb an das Unedle, weil es überwiegend, fast ausschliesslich in der Darstellung der heftigsten körperlichen Schmerzen besteht. Das

ist allgemein empfunden, selbst von denen, welche sich bemühten, im Laokoon neben dem körperlichen Leiden noch ein selbständiges geistiges Pathos nachzuweisen, weil es ohne das Vorhandensein eines solchen um die herkömmliche unbedingte Bewunderung des Kunstwerks misslich aussieht. Dennoch wird uns eine doppelte Erwägung lehren, dass die Künstler Laokoon in keiner Weise weniger körperlich und weniger heftig leidend, dagegen mit mehr freien geistigen Regungen ausgestattet darstellen durften. Denn erstens hätten sie durch eine andere Auffassung der Lage Laokoon's den besten Theil der Relation ihrer Gruppe zum Mythus in Gefahr gebracht. Um uns hiervon zu überzeugen, verändern wir in Gedanken einmal das entscheidende Motiv der Conception der Gruppe. Dies entscheidende Motiv ist, dass nicht allein die drei Personen von Schlangen umstrickt und dass zwei von ihnen von den Schlangen gebissen sind, sondern dass die Schlangenbisse auch sofort unter den fürchterlichsten Schmerzen tödtlich wirken. Ohne dies Motiv hätte freilich Laokoon in wesentlich anderer Situation erscheinen können, ja erscheinen müssen, aber damit wäre auch der Mythus geopfert gewesen, denn nur durch die furchtbare Schmerzhaftigkeit und die rapide Tödtlichkeit ihres Bisses erscheinen die Schlangen als übernatürliche Boten der Gottheit, ohne diese Voraussetzungen wären es gemeine Thiere, ihr Biss ein gewöhnlicher Schlangenbiss, der weder in dem Grade schmerzhaft ist noch auch so schnell tödtet. Zweitens würden aber die Künstler durch diese Änderung des Grundmotivs ihrer Conception die ganze Einheit der Gruppe in Gefahr gebracht haben. Denn von einem gewöhnlichen Schlangenbiss wäre auch der jüngere Sohn nicht so schnell in die Lage gekommen, in der wir ihn sehn, von einer gewöhnlichen Schlange gebissen müsste er sich in Schmerz und Angst abringen und den Vater zu Hilfe rufen. Und was dann? Entweder hätten die Künstler ihren Laokoon in der Art von der Schlange umschnürt darstellen müssen, wie es der vergilische Laokoon ist, so dass wir augenblicklich sehn, er kann kein Glied mehr rühren, was plastisch so unschön wie möglich sein würde, oder sie hätten ihn darstellen müssen getheilt zwischen dem Bestreben die eine Bestie, die ihn beisst, wirksam abzuwehren und dem armen, hilflosen Kinde, das neben ihm um Hilfe und Rettung schreit, beizustehn, wie dies Vergil's Laokoon versucht, bis er völlig umschnürt ist. Hätten sie das nicht gethan, so würde uns ihr Laokoon ein Gegenstand herzlicher Verachtung sein; hätten sie ihn aber thatsächlich bestrebt oder auch nur von dem Wunsche erfüllt gezeigt, dem Kinde neben ihm zu helfen, so würde der Erfolg einfach der gewesen sein, dass der Knabe als der am meisten leidende zur Hauptperson, der Vater zur Nebenperson geworden wäre, wodurch wiederum der Inhalt der Gruppe sich aus dem Untergange Laokoon's mit seinen Kindern in der Darstellung eines gefährdeten Kindes verwandelt hätte, welchem Vater und Bruder in verschiedener Weise zu helfen suchen. Daraus geht hervor, dass die Gruppe unter keiner Bedingung Laokoon in der entfernten Möglichkeit, dem Knaben beizustehn zeigen durfte, und da die plastischen Künstler diese Möglichkeit nicht durch ein abscheuliches Umwickeln des ganzen Laokoon mit Schlangenleibern auf heben konnten, so blieb ihnen keine Wahl, als sie durch die Darstellung so entsetzlicher Schmerzen aufzuheben, dass Laokoon von denselben völlig überwältigt und seiner selbst nicht mehr mächtig erscheint.

Diese Bemerkungen, durch welche die Gruppe des Laokoon als fertiges Kunst-

werk, als Darstellung dieses Gegenstandes ästhetisch gerechtfertigt sein dürfte, aber freilich noch lange nicht dem Gegenstande selbst nach, den auch die griechische Kunst bis auf die Diadochenzeit offenbar deshalb vermieden hat, weil er nicht zu rechtfertigen ist, diese Bemerkungen, welche uns gelehrt haben, dass eine andere plastische Darstellung der Katastrophe des Laokoonmythus schwerlich denkbar sei, mögen uns nun auch zu dem Versuche hinüberleiten, uns die wesentlichen und grossen Vorzüge der Conception der Gruppe als plastisches Kunstwerk an und für sich zu vergegenwärtigen.

Der grösste und unbedingteste Vorzug der Gruppe besteht in der Fülle ihres Inhalts und in ihrem reichen dramatischen Leben. Wenn ich früher einmal gesagt habe: das ganze Pathos einer langen Dichtererzählung tritt uns aus der Gruppe entgegen, so war das nicht genug gesagt; es muss vielmehr hervorgehoben werden, dass keine Art einer dichterischen Darstellung der Scene in Hinsicht auf die Fülle der pathetischen Motive und zugleich auf die Macht des Eindrucks auf den Hörer auch nur entfernt mit der Gruppe wetteifern kann. Der Grund liegt darin, dass die Begebenheit, um die es sich handelt, ihrer Natur nach nur als in einem unendlich kurzen Zeitraum verlaufend und durch ihre Acte hindurch sich vollendend überhaupt gedacht werden kann. Die in der Zeitabfolge darstellende Poesie aber muss diese Acte auseinanderreissen und successiv zum Bewusstsein des Hörers bringen, dessen Aufmerksamkeit und Theilnahme sie in eine lange Spannung ohne einheitlichen Höhepunkt versetzen und in demselben Grade abschwächen und ermüden wird, in welchem sie durch detaillirte Ausführung die Fülle der Motive zur Anschauung zu bringen sich bestrebt, während sie zugleich in dem Masse, in welchem ihre Darstellung wächst, die innere Wahrscheinlichkeit der Scene in Gefahr bringt. Diese innere Wahrscheinlichkeit vermag die Poesie nur durch einen möglichst raschen und knappen Vortrag zu wahren, bei welchem sie wiederum ein Bedeutendes von dem Reichthum des pathetischen Gehaltes zum Opfer zu bringen hat. Nur die plastische Darstellung der Begebenheit ist im Stande die verschiedenen Acte derselben als coëxistent wiederzugeben und unbeschadet der selbständigen Bedeutung eines jeden derselben auf einen Höhepunkt zu concentriren, nur die plastische Darstellung kann die Fülle des pathetischen Gehalts dem Beschauer im engsten Raume und in einem einzigen Augenblick zur Anschauung und zum Bewusstsein bringen und die Gruppe der rhodischen Meister thut dies in der denkbar vollkommensten Weise. Zugleich ringeln sich die Schlangen um die Glieder der drei Personen, graben sie ihre giftigen Zähne in die Weichen des jüngeren Sohnes und des Vaters, haucht der tödtlich verletzte Knabe den letzten schweren Seufzer aus, erschlaffen seine Muskeln in Todesmattigkeit, windet sich der Vater in den unnennbarsten Schmerzen und in haarsträubender Angst, schaut der ältere Knabe voll mitleidigem Entsetzen zum Vater empor, und beginnt er seinen erfolglosen Widerstand gegen die Übermacht des Ungethüms, das auch ihn schon zu umstricken angefangen hat und nur den Kopf nach rechts hinüberzuschnellen braucht, um ihn als sichere Beute mit dem tödtlichen Biss zu erreichen. Nicht den zehnten Theil der Zeit den man braucht, um diese wenigen Zeilen zu durchfliegen, hat man nöthig, um alles hier Gesagte und noch viel mehr an der Gruppe selbst wahrzunehmen und zu empfinden. Wenn Goethe mit vollem Rechte sagt, wir erwarteten vor der

Gruppe die Augen schliessend bei ihrem Wiederöffnen Alles verändert zu finden, so beruht das nicht am wenigsten auf dieser wundervollen Erfindung, welche uns den ganzen und nothwendigen Verlauf der Begebenheit, von einem gewissen Zeitpunkte an, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Hauptperson in den drei Personen thatsächlich mit einem Blicke übersehn lässt. Unter diesem Gesichtspunkte werden wir allerdings, eingedenk des Lessing'schen Ausspruches, jede Kunst solle nur das darstellen, was sie besser als alle anderen Künste darstellen können, zugestehn, dass Laokoon's Tod ein im höchsten Grade glücklich gewählter Gegenstand der bildenden, und vermöge der nur der Plastik im vollen Masse möglichen Beschränkung der Darstellung auf die Hauptpersonen ohne alles zerstreuende Nebenwerk, speciell der plastischen Kunst sei.

Mit dem eben besprochenen ersten und grössten Vorzug der Gruppe hangt ein anderer eng zusammen, der einerseits seine selbständige Bedeutung besitzt, während er andererseits einen nicht unbeträchtlichen Mangel der Erfindung so geschickt verdeckt, dass ihn die wenigsten Beschauer wahrnehmen. Ich meine die Abgeschlossenheit der Gruppe, welche auch die in derselben dargestellte Handlung abgeschlossen scheinen lässt. Ich habe so eben rühmend hervorgehoben, dass die Gruppe uns den ganzen und nothwendigen Verlauf der Begebenheit vor Augen stelle, aber ich habe mit Bedacht die Worte hinzugefügt: von einem gewissen Zeitpunkte an. Dieser Zeitpunkt ist derjenige, wo die Schlangen die drei Personen umwunden hatten; was auf diesen gefolgt ist, die successive Verwundung des jüngeren Sohnes und des Vaters und das Unterliegen des ersteren, und was jetzt folgen wird, das Unterliegen des Vaters, die Verwundung und der Tod auch des älteren Sohnes: dies Alles giebt die Gruppe und zwar in so augenscheinlicher und zwingender Weise, dass der Phantasie durchaus kein Spielraum bleibt, sich das Ende des Ganzen anders vorzustellen, als die Künstler es sich vorgestellt haben. Über das aber, was jenem Zeitpunkte vorauslag, über die Situation, in welcher sich die drei Personen in dem Augenblicke befanden, welcher dem dargestellten unmittelbar vorherging, darüber, wie sie sich beim Herannahen der Schlangen verhielten, giebt uns die Gruppe nicht allein keine Rechenschaft, sondern darüber macht sie unserer Phantasie auch jede vernünftige Vorstellung unmöglich. Die Gruppe lässt sich nur als ein Fertiges geniessen, aber sie lässt sich nicht als ein Gewordenes vorstellen, es sei denn, man nähme an, Laokoon und seine beiden Söhne haben sich in der Weise am Altar zurechtgeordnet, wie wir sie sehn, um sich von den Schlangenknoten umstricken zu lassen, und erst auf ein gegebenes Zeichen die Action begonnen. Das ist mehrfach empfunden worden, am besten aber von Goethe bezeichnet, wenn er sagt: „um die Intention des Laokoon recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung mit geschlossenen Augen davor; man öffne sie und schliesse sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehn.“ Denn, was heisst dies Anderes, als dass wir das Schauspiel für uns grade auf dem Punkte beginnen lassen, wo die Künstler den Anfang desselben gesetzt haben, und uns der Rechenschaft über die Entwickelung desselben begeben oder überheben? Es ist sehr fein empfunden, wenn Goethe sagt, durch dies Verfahren werden wir die Intention des Laokoon, d. h. die Intention der Künstler des Laokoon recht fassen. Dieser Absicht der Künstler kommen wir entgegen, wenn wir uns mit dem Anblick ihrer Gruppe über-

raschen, denn eben das haben sie gewollt; sie haben Alles daran gesetzt, durch lebhaften Vortrag des als gegenwärtig dargestellten Momentes und durch augenscheinliche Darlegung der nächstfolgenden das Gemüth des Beschauers in der Art in Anspruch zu nehmen und seine Aufmerksamkeit in der Art auf das Ende des Dramas zu richten, dass er darüber vergässe nach dem Anfange zu fragen. Je mehr wir dies thun, desto mehr werden wir die Conception der Laokoongruppe bewundern, je weniger wir uns dagegen von den Künstlern voreinnehmen und überraschen lassen, um desto kühler wird unser Urteil über ihre Erfindung der dargestellten Situation der drei Personen ausfallen, bis wir endlich einsehn, dass sich dieselbe aus lebendiger Handlung überhaupt gar nicht entstanden denken lässt, dass aus lebendiger Handlung durchaus und nothwendig eine andere Darstellung des entscheidenden Momentes hätte hervorgehn müssen. Es werden mir dies nicht sofort Alle zugeben; aber das ist ja grade die Geschicklichkeit der Erfindung der Künstler, dass sie für die meisten Betrachter den Mangel ihrer Conception verdecken, und dass die meisten Menschen sich nicht nach der Goethe'schen Vorschrift mit dem Anblicke der Gruppe zu überraschen, den Künstlern nicht willentlich entgegenzukommen brauchen, um doch von ihrer Intention captivirt zu werden!

Was aber die Geschlossenheit und Einheitlichkeit der Gruppe und der in ihr dargestellten Handlung anlangt, so scheint eine eigene Untersuchung nöthig, um über deren Wesen zur Klarheit zu gelangen. Denn, wenngleich diese Einheitlichkeit allgemein, ja fast möchte man sagen lebhafter als alle anderen Vorzüge der Conception und Composition der Gruppe empfunden wird, so scheint sie doch noch selten verstanden worden zu sein, und von nicht wenigen Erklärern an unrichtiger Stelle gesucht zu werden. Offenbar beruht die Einheit der Gruppe darauf, dass wir den Vater unbedingt als die Hauptperson empfinden. Fragen wir uns aber, warum dies so sei, so kann nicht geläugnet werden, dass hierzu die räumliche Anordnung der Figuren, durch welche Laokoon als Mittelpunkt der Gruppe erscheint, dass die überwiegende Grösse des Vaters und die geflissentliche Unterordnung der Söhne, dass endlich die überwiegende Heftigkeit in der Handlung des Vaters dazu mitwirkt, Blick und Interesse auf ihm festzuhalten und immer wieder auf ihn zurückzuführen; aber diesen Umständen allein kann es doch nicht zugeschrieben werden, dass unsere Theilnahme sich fast ganz auf den Vater concentrirt, und dass wir die Söhne neben ihm beinahe vergessen. Die Erklärung dieser Thatsache ist deshalb in dem ethischen Verhältniss der drei Personen zu einander, besonders der Söhne zum Vater gesucht, namentlich ist gesagt worden, der Blick der Söhne sei dem Vater zugewandt, derjenige des älteren in ängstlichem Mitgefühle, der schon halbgebrochene des jüngeren in Bekümmerniss oder Verzweiflung, weil er den Vater, von dem allein er Rettung erwartet habe, als unfähig erkenne, ihm zu helfen. Dies würde allerdings die Thatsache erklären, allein die berührte Auffassung des jüngeren Sohnes besteht offenbar nicht zu Rechte, ihr gegenüber muss es vielmehr richtig beobachtet heissen, wenn Brunn schreibt: „sehen wir von dem einzigen Blicke des älteren Sohnes nach dem Vater ab, so finden wir, dass Jeder für sich, von dem Anderen gänzlich unabhängig handelt." Die wahre Lösung des Problems deutet Feuerbach an, wenn er darauf hinweist, durch die Hinzufügung der Söhne sei das gellende Unisono des Pathos in einen plastischen Dreiklang aufgelöst; denn eben in diesem Dreiklang liegt die Einheit

und Ganzheit der Gruppe. Aber dieser Dreiklang muss richtig aufgefasst werden: er besteht darin, dass die im Vater gegenwärtigen Qualen im sterbenden jüngeren Sohne bereits von der Bewusstlosigkeit und der Ruhe des eben eintretenden Todes gelöst erscheinen, während sie sich für den älteren Knaben erst vorbereiten. Der Grundton, den der Vater angiebt, klingt im älteren Sohne erst an, im jüngeren klingt er aus, im älteren Sohne sehn wir den Beginn, im Vater die höchste Entwickelung, und im jüngeren Sohne den Ausgang der Handlung, darin liegt ihre Einheit und Geschlossenheit, darin auch die Möglichkeit, dass sich unserer Spannung und Erregung im Anblick der Gruppe ein Gefühl von Beruhigung beimische, ohne welches die Gruppe ein gradezu unerträglicher Anblick sein würde, darin endlich liegt es, dass die Söhne kein selbständiges Interesse für sich in Anspruch nehmen. Andererseits gehört geringes Nachdenken dazu, um einzusehn, dass dieser plastische Dreiklang, welcher in dem Contrast der Situation der drei Personen besteht, in demselben Masse dem Unisono genähert wird, in welchem wir die drei Situationen als einander verwandt betrachten, in demselben Masse, in welchem man bei dem jüngeren Sohne noch gegenwärtiges Leiden, wie beim Vater, und bei diesem noch von seinen physischen Schmerzen unabhängiges geistiges Pathos, wie bei dem älteren Sohne, zu erblicken glaubt.

Wenn wir hoffen dürfen, durch die vorstehenden Erörterungen der tiefdurchdachten Conception der Gruppe in ihren hohen Vorzügen gerecht geworden zu sein, ohne gleichwohl gegen deren fast unvermeidliche Mängel die Augen zu verschliessen, so wollen wir nun versuchen in ähnlicher Weise die materielle und formelle Composition der Gruppe zu würdigen.

Vergegenwärtigen wir uns zuerst die Schwierigkeit dieser Composition. Dieselbe wird uns am schnellsten und am klarsten zum Bewusstsein kommen, wenn wir bedenken, wie einzig in seiner Art, wie nicht allein ungewöhnlich, sondern wie gradezu unerhört der Gegenstand ist, welchen die Künstler darzustellen unternahmen. Alle bis auf den Laokoon von der griechischen Plastik dargestellten Handlungen, selbst die am kühnsten erfundenen, fanden in der Wirklichkeit des Lebens ihre näheren oder entfernteren Analogien, in denen sie vom beobachtenden Künstler studirt, aus denen ihre künstlerische Erfindung und Composition abstrahirt werden konnte; für die in der Laokoongruppe vorgehende Handlung fehlte jede auch nur entfernt denkbare Analogie, denn diese Handlung gehört kaum noch dem Gebiete des Wahrscheinlichen, geschweige dem des Wirklichen, sondern nur demjenigen des Möglichen an; die hier dargestellte Handlung musste also ihrem innersten Wesen nach durchaus frei erfunden werden; ich sage durchaus frei erfunden, denn, wollte man auch annehmen, die Künstler haben bei der schliesslichen Ausführung lebende Modelle vor Augen gehabt, so alterirt das die Nothwendigkeit der Annahme einer primitiv freien Erfindung der Handlung noch in keiner Weise, da ja die Künstler auch dann noch ihren Modellen die Stellungen anzuweisen hatten, also gleichsam nur mit lebendigen Körpern plastisch componirten. Allein die Annahme, unsere Künstler haben die Gruppe nach Modellen ausgeführt, ist so gut wie unmöglich, weil, wie wir gesehn haben, Laokoon's Lage ganz und durchaus von der Gift- und Schmerzwirkung des Schlangenbisses abhangt, weil sein Körper sich in convulsivischen Schmerzen windet, und weil kein gesunder Mensch es möglich machen kann, diese Situation auch nur mit dem ober-

flächlichsten Scheine von Wahrheit an sich darzustellen, endlich, weil auch, abgesehn von der Hauptperson die Handlung aller drei Personen, um von der diese Handlung bedingenden Action der Schlangen gar nicht zu reden, so völlig momentan, in einem solchen Grade gewaltsam ist, dass eine beharrende Scheindarstellung derselben durch Modelle zur schreiendsten Lüge geworden wäre.

Die Handlung der Laokoongruppe also musste frei erfunden werden; wenn nun schon die freie Erfindung irgend einer lebhaft bewegten Handlung kein kleines Ding ist, vielmehr eine Aufgabe, vor der sich unter hundert Künstlern neunundneunzig in den Actsaal flüchten, so wurde das Wagniss dieser Erfindung hier ein um so grösseres, je vielfältiger die zu combinirenden und einander bedingenden Elemente derselben waren. Denn drei Personen und zwei Schlangen musste der erfindende Künstler gleichzeitig in der Phantasie festhalten, drei Personen in den bewegtesten und verschiedensten Stellungen, zwei Schlangen, in denen der Anlass dieser Bewegungen liegt, und welche zugleich den Bewegungen entgegenwirken, ohne sie gleichwohl aufzuheben, drei Personen, die so hart aneinandergerückt sind, dass sie in Stellung und Handlung einander bedingen, und dass die Auffassung jeder der drei coëxistenten Acte von derjenigen der beiden anderen abhangt. Successive in ihren einzelnen Theilen ersonnen konnte diese Gruppe nicht werden, und wenn Goethe mit Recht sagt: der Laokoon ist ein fixirter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt, so werden wir nicht umhin können anzunehmen, dass die ganze Composition in ihren bestimmenden Grundzügen in ähnlicher Plötzlichkeit, in einem einzigen erhöhten Momente in der Phantasie des schaffenden Künstlers lebendig und fertig wurde.

Wenngleich dies aber auch anerkannt wird und nie geläugnet werden sollte, so ist andererseits nicht zu verkennen, dass von dieser ersten Erfindung der Composition in der Phantasie des Künstlers bis zu ihrer plastischen Verwirklichung ein weiter, weiter Weg sei, und dass ein lebendig gefasster genialer Gedanke für die thatsächliche Herstellung eines solchen Werkes lange nicht ausreiche. Um diese letztere möglich zu machen, musste sich in dem Meister die klarste Verständigkeit und die umfassendste Überlegung mit der lebhaften Phantasie auf's innigste durchdringen, und wenn uns aus der Composition im Ganzen die hohe Genialität und Kühnheit des Meisters entgegenleuchtet, so werden wir bei ihrer Betrachtung im Einzelnen die Verständigkeit und Überlegtheit in gleichem Grade deutlich empfinden, ja, je mehr wir in's Einzelne gehn, desto mehr wird der erste Eindruck genialer Schöpferkraft demjenigen kühler und planmässiger, ja selbst raffinirter Verstandesthätigkeit weichen. Jetzt dürfen wir wohl an Plinius' Worte erinnern: de consilii sententia fecerunt artifices, nach dem Entscheid gemeinsamer Berathung machten die Künstler, die drei Künstler Agesandros, Polydoros und Athanodoros den Laokoon. An die blosse Ausführung in Marmor kann hier nicht gedacht werden, denn bei dieser ist eine Berathung und ein Entscheid nach der Berathung kaum nöthig oder möglich; wir müssen an die Herstellung eines plastischen Modells denken, welches der erfindende Künstler im Groben entworfen hatte, und welches seine beiden Genossen mit ihm gemeinsam durcharbeiteten. Bei dieser Durcharbeitung gab es zu bedenken und zu berathen, bei ihr fand ein Austausch der Ansichten seine richtige Stätte, bei ihr konnte dieser und jener Versuch zur Abrundung des Ganzen in allen

Theilen angebracht, geprüft, verworfen, durch einen neuen Versuch ersetzt werden, bis endlich aus diesem Besprechen, Berathen, Versuchen der Entscheid hervorging, der sich in dem vollendeten Werke darstellt. Wer jemals einen tüchtigen Bildhauer hat modelliren sehn, oder wer ein fertiges Modell mit dem ersten gezeichneten Entwurfe eines plastischen Werkes aufmerksam verglichen hat, der wird wissen, dass kein Modell ohne mannigfache, zum Theil wesentliche Abänderungen des gezeichneten Entwurfes zu Stande kommt, noch auch ohne solche Modificationen zu Stande kommen kann, weil die Wirkung einer plastischen Form sowohl an sich, in ihrem optischen und perspectivischen Verhalten, wie auch in demjenigen zu den ihr benachbarten Formen erst dann sich völlig überblicken und in ihrer Wirkung berechnen lässt, wenn sie eben thatsächlich plastisch vor den Augen des Künstlers steht. Wenn das aber von jeder plastischen Schöpfung gilt, wie viel mehr gilt es von einem so complicirten Werke wie die Laokoongruppe. Und wir glauben nicht, dass Künstler uns widersprechen werden, wenn wir behaupten, die ganze pyramidale Anordnung der Gruppe auf einer verticalen Fläche, eine Anordnung, die fast mit Nothwendigkeit darauf führt, die Gruppe sei für eine Nische componirt worden, der harmonische Fluss des Gesammtcontours, der bei richtiger Restauration der beiden fehlenden Arme auch nicht durch einen hervorstechenden Theil unterbrochen wird, die übersichtliche Nebeneinanderstellung aller einzelnen Theile, die nirgend unter einander in Verwirrung gerathen, so lange man für die Gruppe die Vorderansicht festhält, für die sie augenscheinlich allein bestimmt ist, dies sorgfältige Trennen der drei von den Schlangen aneinander geschnürten Personen, die sich gleichwohl fast nirgend berühren und deren Bewegungen sich nirgend kreuzen, die überaus genaue Ausfüllung jedes leeren Raumes zwischen den einzelnen Figuren, die im höchsten Grade kunstreichen, fast möchte man sagen herausgeklügelten Windungen der Schlangen, und die durch dieselben bewirkte Lähmung der grossen Bewegtheit, welche, wie Goethe bemerkt, über das Ganze schon eine gewisse Ruhe und Einheit verbreitet; weiter: die räumliche Unterordnung der Söhne, welche im Verhältniss zum Vater wie Kinder erscheinen, obwohl sie ihren Formen nach der eine ein reifender Knabe, der andere ein Jüngling sind, sodann auch die Abstufung und Abwägung in dem Gesichtsausdruck der drei Personen im Verhältniss der einen zur andern, dass dies Alles, und vielleicht noch Einiges mehr, nicht das Resultat der primitiven Erfindung, sondern dasjenige der gemeinsamen Berathung der drei Meister vor dem successive entstehenden, geänderten, wieder geprüften, umgestalteten und endlich festgestellten Modell der Gruppe ist. Und eben so wenig fürchten wir Widerspruch, wenn wir mit Anderen behaupten, dass bei keinem Werke der griechischen Plastik, ganz gewiss bei keinem früheren als der Laokoon diese überlegende, berechnende, klar verstandesmässige Thätigkeit der producirenden Künstler uns in halbwegs gleichem Masse zum Bewusstsein kommt, wie eben beim Laokoon, ja dass wir, mögen wir im Übrigen so viel oder so wenig Kenner sein wie wir wollen, bei keinem einzigen Werke die Künstler so wenig vergessen können, von keinem Werke so unwillkürlich immer wieder an die Künstler und an ihre Arbeit, an die Schwierigkeit ihrer Aufgabe und an die Meisterschaft in der Lösung dieser Aufgabe erinnert werden, wie von Laokoon. Dass dieses aber kein Lob und kein Vorzug der Gruppe sei, dass vielmehr das höchste Lob eines wahren Kunstwerkes darin bestehe, „dass es uns die Person des Künstlers völlig vergessen lasse und sich uns als

eine freie Schöpfung darstelle, als eine Idee, welche sich aus sich selbst heraus nach einer inneren Nothwendigkeit mit einem Körper bekleidet hat, also gleichsam als etwas Gewordenes, nicht Gemachtes" (Brunn), dies glauben wir Niemandem erst beweisen zu müssen.

Wenden wir uns jetzt, weiter in das Detail der Betrachtung eingehend, der Formgebung an sich zu. Wenn ich oben mit Nachdruck hervorgehoben habe, es sei unmöglich sich die ganze Gruppe des Laokoon als nach lebenden Modellen studirt zu denken, so muss ich hier mit eben so grossem Nachdruck hervorheben, dass es nichts Studirteres geben kann als die Formgebung der Gruppe in allen einzelnen Theilen. Über die materielle Technik der Marmorbearbeitung am Laokoon, über welche Brunn eine ausführliche und tiefeindringende Darlegung bietet, kann ich freilich ohne Kenntniss des Originals nicht endgiltig abzusprechen wagen, obgleich ich glaube, dass Brunn gegen diejenigen im Rechte ist, welche die Eigenthümlichkeit der Marmorbehandlung, von der einzelne Spuren selbst an guten Gypsabgüssen erkennbar sind, als durch eine mittelalterliche Überarbeitung der Gruppe bedingt betrachten. Diese technische Eigenthümlichkeit in der Formgebung im Marmor besteht, um es kurz zu sagen, in dem ausschliesslichen Gebrauche des Meissels mit Beseitigung aller der Instrumente, durch welche, nachdem mit dem Meissel die Grundformen geschaffen sind, die zarten Übergänge und die Verschmelzung der einzelnen Flächen sowie einzelne Feinheiten in der Form hergestellt werden.

Der Laokoon ist fast nur mit dem Meissel gearbeitet und zwar, wie Brunn meint, in der Art, dass wir überall den deutlichen, unverwischten Spuren der Fläche des Meissels begegnen. Dieser ist nun überall mit grösster Sorgfalt der Natur der Form nachgeführt, nirgend quer über einen Muskel, sondern der Muskelfaser in ihrer ganzen Länge folgend, und da wir die Function des Muskels bei der Contraction und Spannung besonders an den Linien erkennen, welche er von einem Ansatzpunkte bis zu dem anderen am entgegengesetzten Ende bildet, so wird dem Beschauer ein um so klareres Bild von der wirkenden Kraft des Muskels gegeben, je klarer und feiner der Künstler die Spannung dieser Linien wiederzugeben weiss. Eine solche Klarheit und Anschaulichkeit von der Natur der thätigen Musculatur wird nun durch die beschriebene Technik, die sich an mehren antiken Werken wiederholt, in ganz besonderem Grade erreicht, indem die ganze Fläche der Muskelform durch die nicht mit der Raspel und Feile übergangenen Züge des Meissels in eine Menge ganz schmaler Flächen zerlegt wird, die der Natur der Muskelfasern entsprechen; aber dieser Eindruck kann auch nur von dem Künstler erreicht werden, der die Natur der Musculatur auf's gründlichste kennt, und zwar nicht allein aus Beobachtung derselben am lebenden Körper, sondern aus anatomischen Studien. Ich kann, das wiederhole ich, die Richtigkeit der Brunn'schen Beobachtungen über die Eigenthümlichkeit der Technik nicht controliren, kann daher auch nicht sagen, ob und in welchem Grade die durchsichtige Klarheit und Deutlichkeit, mit der die Thätigkeit und die Eigenthümlichkeit der Function der Musculatur in allen Theilen am Laokoon erkennbar ist, von dieser Art der technischen Behandlung abhange, aber das weiss ich und das kann Jeder an einem guten Gypsabgusse sehn, dass diese Klarheit und Deutlichkeit vorhanden sei, und auch das Andere können wir Alle ohne Kenntniss des Originals wissen, dass diese Art der Darstellung der Musculatur von den umfassendsten Beobachtungen und von der gründlichsten Kenntniss des menschlichen

Körpers Zeugniss ablegt. Eine solche gründliche Kenntniss des menschlichen Körpers ist nun bei dem plastischen Künstler nicht allein sehr schätzenswerth, sondern sie ist das nothwendige Erforderniss naturwahrer Darstellung des Körpers als eines lebendigen Organismus und die bewusste Bildung jedes einzelnen Theils der thätigen Musculatur nach Massgabe der Kenntniss von seiner Natur und Function ist die unerlassliche Bedingung dessen, dass uns das plastische Werk nicht als Stein, sondern als ein lebendiger Organismus erscheine. Nun aber kommt Alles darauf an, aus welchen Quellen der Künstler seine Kenntniss des menschlichen Körpers schöpft, und auf den Grad und auf die Weise, in welcher er sie verwendet; auch ein Phidias besass diese Kenntniss, aber er hatte sie gewonnen aus eindringlicher Beobachtung des lebendigen Organismus in seiner Thätigkeit und in dem bedingenden und bedingten Zusammenwirken aller Theile, des Knochengerüsts, der Muskeln, der Fettheile, der Haut, und er hat sie verwendet, indem er seine nackten menschlichen Körper so bildete, wie das aufmerksame Auge den lebendigen Organismus in seiner Thätigkeit auffasst. Die Meister des Laokoon aber sind einen starken Schritt weiter gegangen, sie haben die Muskelfunction nicht so dargestellt, wie sie erscheint, sondern so wie sie ist, sie haben, um den höchsten Grad von Deutlichkeit und Richtigkeit im Einzelnen zu erreichen, die harmonische Zusammenwirkung des Ganzen vernachlässigt und die zarten Vermittelungen und Verschleifungen der thätigen Theile durch die allgemeine Hülle der Haut mehr als gebührend aus den Augen gelassen. Suchen wir uns über den Grund dieses Verfahrens Rechenschaft zu geben, so haben wir zwei Möglichkeiten zu berücksichtigen. Wir wissen, dass eben um die Zeit, in der wir den Laokoon entstanden glauben, die anatomischen Studien am menschlichen Körper beginnen[40]), und so liegt die Annahme nahe, dass unsere Künstler die von ihnen zu bildenden Formen, weil sie dieselben am lebenden Modell nicht studiren konnten, am Secirtische studirt haben, so gut wie die Krampfbewegungen im Lazareth, und dass sie nun durch ihre neugewonnene tiefere Einsicht in den wirklichen, nicht scheinbaren Organismus des menschlichen Körpers befangen gemacht, die Natur ihrer Aufgabe verkannt, die Grenzen der plastischen Kunst überschritten haben, indem sie in ihr Werk die Resultate nicht einer künstlerischen Beobachtung, sondern gelehrten Wissens übertrugen. Die andere mögliche Erklärung für die trockene Schärfe der Formgebung am Laokoon dürfen wir in dem Schulzusammenhange der rhodischen Kunst mit der sikyonischen erkennen. Die Sikyonier waren bekanntlich fast ausschliesslich Erzgiesser, was auch von dem Künstler gilt, welcher, aus Lysippos' Schule hervorgegangen, den neuen Aufschwung der Kunst in Rhodos anregte, von Chares von Lindos. Der Erzguss giebt alle Formen in ungleich grösserer Schärfe und Bestimmtheit wieder, als dies die Marmorsculptur vermag, wenn sie sich innerhalb ihrer natürlichen Grenzen hält; es scheint nun denkbar, dass die Meister des Laokoon versucht haben, im Marmor die Schärfe und Bestimmtheit der Formgebung des Erzgusses zu erreichen, wozu in der Natur ihres Gegenstandes, in der übermässigen Anstrengung der bewegenden Musculatur am Laokoon die Verlockung nahe genug gelegt war. Aber freilich haben sie dann wiederum die Natur ihrer Aufgabe und die Gesetze ihrer Technik verkannt, und, leiten wir ihr Verfahren aus der einen oder aus der anderen Quelle ab, in jedem Falle ist dessen Erfolg nicht eine erhöhte Naturwahrheit gewesen, sondern vielmehr umgekehrt der, dass ein Künstler wie Dannecker

urteilte: der Torso (von Belvedere) ist Fleisch, der Laokoon Marmor, und dass Brunn mit Recht behaupten konnte, ein nackter Körper aus Phidias' Werkstatt in behaglicher Ruhe, und obwohl manche Muskeln nur wie mit einem leisen Hauch angedeutet sind (sowie sie auf der Oberfläche des Körpers erscheinen), ist doch zuletzt zu einer grösseren, intensiveren Kraftentwickelung befähigt, als ein Laokoon, an welchem uns die Künstler zwar das ganze Gewebe wirkender Kräfte deutlich und offen darlegen, aber einer jeden für sich eine zu selbständige Bedeutung ertheilen, als dass dadurch nicht der Eindruck des Zusammenwirkens aller zu einem Zwecke geschwächt erscheinen müsste. Und, so gut wir durch die fundamental durchdachte, auf den günstigsten Moment und auf den denkbar grössten und glänzendsten Effect berechnete Composition an die verstandesmässige Thätigkeit der Künstler erinnert werden, ebenso gemahnt uns diese raffinirte, bewusste, absichtsvolle Formgebung an ihr gelehrtes Wissen, das wir bewundern müssen, das aber eben deshalb dem unmittelbaren und künstlerischen Eindruck ihres Werkes hemmend im Wege steht.

Mit dem Vorstehenden glauben wir die Hauptmomente dessen berührt zu haben, was zu einer allseitig gerechten Würdigung der Gruppe des Laokoon berücksichtigt werden muss; es bleibt uns übrig, aus unsern Betrachtungen das kunstgeschichtliche Resultat zu ziehn und aus inneren Gründen den Erweis zu bringen, dass der Laokoon nicht in Titus' Zeit entstanden sein kann, dagegen sich als in der Blüthezeit der rhodischen Kunst, zwischen der 130. und 160. Olympiade etwa (in runder Summe 250—150 v. Chr.) entstanden zu erkennen giebt. Wollen wir aber diese ohnehin schon umfangreiche Abhandlung nicht zu einem Buche anschwellen lassen, so werden wir unsere Argumente in der thunlichsten Kürze vorzutragen haben, was wir mit um so grösserem Gefühle der Sicherheit können, je kräftiger wir von den Arbeiten Anderer, namentlich von Welcker's classischer Darlegung hierbei unterstützt werden.

Zuerst wollen wir ein Wort über das Verhältniss der Gruppe zu der Schilderung Vergil's sagen. Es ist bekannt, dass Lessing annahm, die Bildner der Gruppe haben den römischen Dichter vor Augen gehabt und mit demselben in der Darstellung desselben Gegenstandes durch die ihrer Kunst eigenthümlichen Mittel gewetteifert. Diese Ansicht hat bis auf die neueste Zeit herab einzelne Anhänger gefunden, obgleich andererseits selbst von solchen Gelehrten, die eine römische Entstehung des Laokoon annahmen, ich nenne obenan Visconti, eingesehn worden ist, dass die Gruppe von der Schilderung des Dichters durchaus und in jedem Betracht verschieden sei. Nun ist freilich bemerkt und von Lessing's Zeiten an ausgeführt worden, dass die Differenzen der poetischen und der plastischen Darstellung sich auf die Principien der einen und der anderen Kunst zurückführen lassen, und dass die Bildner, wenn sie dem Dichter nacharbeiteten, als Bildner und um ein plastisch schönes Werk zu schaffen, von dem Dichter in allen den Punkten abweichen mussten, in denen sie von ihm abgewichen sind. Wir, die wir die Gruppe für früher halten als die Schilderung des Dichters, können der Ausführung der Gegner in Betreff aller bisher bemerkten Differenzpunkte zwischen dem Dichter und den Bildnern zustimmen, weniger freilich schon in Betreff der Nichtübereinstimmung der Bildner mit dem was der Dichter mit dem Verse: Ille simul manibus tendit divellere nodos bezeichnet, da eine Nöthigung, den Kampf Laokoon's gegen die Schlange aufzugeben, aus den Principien

der Plastik sich nicht ableiten lässt, worauf jedoch nicht das entscheidende Gewicht gelegt werden soll; aber wir fragen, was denn durch die Ausführung unserer Gegner bewiesen wird? Wenn wir nicht im Stande sind zu beweisen, dass die Gruppe nicht auf der Grundlage der Dichterschilderung componirt sei, so können unsere Gegner doch wahrhaftig noch viel weniger beweisen, dass sie, die in jeder Hinsicht von der Dichterschilderung verschieden ist, dennoch dieser nachgebildet sei. Und wenn einer der Allerneuesten[41]) sagt, dass ein Laokoon in Marmor für ihn ohne den Laokoon Vergil's ganz undenkbar sei, so ist mit dem Manne wegen der Grenze seiner subjectiven Befähigung natürlich nicht zu rechten, wohl aber ist er auf das Urteil eines Feuerbach zu verweisen, der, obwohl Anhänger der römischen Entstehung der Gruppe, dennoch schreibt: „wäre der Laokoon des Sophokles nicht verloren, so würde sich Niemand einen Vergleich zwischen der vaticanischen Gruppe und der bekannten Schilderung Vergil's haben beikommen lassen[42])," oder an einer anderen Stelle[43]): „es war der schlimmste Irrthum Lessing's, zu glauben, dass die Künstler unserer Gruppe aus der Äneïde des Vergil geschöpft haben; der ganze Charakter der Gruppe ist durchaus unrömisch, auch wenn sie erst in Rom gefertigt wurde, und weit über den kalten rednerischen Pomp des Römers hinausgehoben, ist dieser Marmor der treueste Spiegel des menschlich tragischen Sophokles." Feuerbach hat freilich schwerlich bedacht, was er hiermit zugesteht; denn, da Vergil in Rom im höchsten Grade angesehn und populär war, während wir von einer mehr als höchstens gelehrten Bekanntschaft der Römer mit Sophokles' Tragödie Nichts wissen, so ist ein auf einer anderen als der vergilischen Dichtung beruhender plastischer Laokoon in Rom entstanden, allerdings schwer anzunehmen. Indem wir also behaupten, dass sich aus der Vergleichung Vergil's mit der Gruppe für die Entstehungszeit der letzteren weder im einen noch im anderen Sinne beweisen lasse, müssen wir es als einen schweren und kaum begreiflichen Irrthum bezeichnen, wenn die Anhänger der römischen Entstehung der Gruppe die Behauptung aufstellen, erst Vergil habe den Mythus von Laokoon mit den Umständen erzählt, welche in der Gruppe dargestellt sind, „der weiche Sinn der Hellenen sei vor dem Extrem zurückgebebt, Vater und Kinder vereint der strafenden Gottheit erliegen zu lassen[44]);" denn, wenngleich das alte Epos des Arktinos von Milet, die früheste selbständige Bearbeitung der Sage, nur einen der Söhne mit dem Vater umkommen lässt, so bezeugt doch Hygin bestimmt den Tod beider Kinder, und dass Hygin den Inhalt der sophokleïschen Tragödie, die uns als die Grundlage der Gruppe gilt, wiedergebe, das ist von den Gegnern noch nicht einmal bestritten worden, geschweige denn widerlegt.

Doch genug hiervon; wenden wir uns der Betrachtung der Gruppe selbst zu.

Dass die Gruppe des Laokoon nicht in Rom und in Titus' Zeit entstanden sein könne, und überhaupt nicht wesentlich später als in dem von uns bezeichneten Zeitraume, das geht ganz besonders daraus hervor, dass allen, ich wiederhole allen griechischen Sculpturen der späteren Epochen bei aller Meisterschaft der Technik der Charakter der Originalität in der Erfindung abgeht. Wir werden für diesen Satz die mannigfaltigsten Belege im Einzelnen im Verfolge unserer Darstellung beibringen, und es würde dieser Darstellung hier vorgreifen und die griechische Kunst der letzten Epochen unter sehr einseitigem Gesichtspunkte behandeln heissen, wenn wir den Specialnachweis an den berühmtesten und vorzüglichsten Werken der folgenden Zeit hier ein-

flechten wollten. Nur dies wollen und müssen wir hier bemerken: für eine Reihe der vorzüglichsten Arbeiten der Periode von der 156. Olympiade abwärts, um gar nicht einmal von Titus' Zeit allein zu reden, sind wir im Stande, den Charakter mehr oder minder freier Nachahmung bestimmter uns bekannter Originale darzuthun, für andere können und müssen wir sie vermuthen, und die wenigen, die endlich etwa noch übrig bleiben sollten, enthalten von Seiten der Erfindung so wenig Aussergewöhnliches, Eigenthümliches, dass sich durchaus nicht sagen lässt, auf wie vielen hundert Reminiscenzen sie beruhen mögen. Dieser der Originalität entbehrende Charakter der griechischen Kunst in Rom erscheint nun aber auch als ein in dem Grade historisch Nothwendiges, dass eine entgegengesetzte Erklärung gradezu unter die geschichtlichen Wunder gerechnet werden müsste. Man bedenke doch, dass eine lebhafte Kunstübung und Kunstliebhaberei in Rom erst mit der Unterwerfung und durch die Plünderung Griechenlands anhebt, man bedenke, dass von diesem Zeitpunkte an fast alle vorzüglichsten Schöpfungen der griechischen Plastik, die sich eben transportiren liessen, nach und nach in Rom zusammengeschleppt wurden, dass sich an ihnen das Studium der Kunst und eine weit genug ausgedehnte dilettantische Kennerschaft entwickelte, dass man die Arbeiten der grossen Meister als solche unendlich hoch schätzte oder zu schätzen affectirte, was im Erfolge auf Eins hinauskommt; man erinnere sich weiter, welchen bestimmenden Einfluss auf unsere moderne Kunst das Wiederbekanntwerden der Antike ausgeübt hat, und man wird selbst ohne thatsächliche Kenntniss der Monumente schliessen müssen, dass die römische Welt den Masstab für die Schätzung von Kunstwerken, die unter ihren Augen entstanden, nothwendig aus den Musterarbeiten der Blüthezeit entnehmen musste, und wird zugestehn müssen, dass schon hieraus für die in Rom und für Rom arbeitenden Künstler eine fast zwingende Nöthigung entstand, sich in ihren Werken den Mustern der früheren Perioden so nahe wie möglich anzuschliessen. Wer aber die Monumente, um die es sich handelt, kennt, der wird bei unbefangener Prüfung und Erwägung den Satz Welcker's unterschreiben müssen: es ist unmöglich von irgend welchen Werken der römischen Kaiserzeit zum Laokoon hinüber eine Brücke zu schlagen, unmöglich aus diesen Werken eine Reihe herzustellen, als deren naturgemässes Glied oder selbst als deren gesteigertster Endpunkt die Gruppe des Laokoon erscheint. Denn die Gruppe des Laokoon ist durchaus neu, originell, in dem ganzen Entwickelungsgange der griechischen Kunst so unerhört, dass sie nur eine ziemlich genaue Analogie hat in der Gruppe des farnesischen Stiers, dem Werke der Trallianer Apollonios und Tauriskos, von dem uns Plinius bezeugt, dass es aus Rhodos nach Rom gebracht wurde, wo es in Augustus' Zeit sich im Besitze des Asinius Pollio befand. Der Laokoon ist neu nicht allein, wie wir früher hervorgehoben haben, dem Gegenstande und der Erfindung nach, sondern er ist es eben so sehr in Hinsicht auf das Compositionsprincip und auf die Principien und die Eigenthümlichkeit der Formgebung.

Diese durchgängige Neuheit und Originalität der Laokoongruppe müsste uns bestimmen, das Werk der Zeit des Titus ab- und einer früheren Periode zuzusprechen, auch wenn wir dieselbe nicht als ein Werk rhodischer Meister kennten. Nun ist aber aus allen zahlreichen rhodischen Künstlerinschriften, soweit sie im Original vorhanden sind, unwidersprechlich klar, dass die Kunst auf Rhodos von der Mitte der 120er Olympiaden an bis gegen den Anfang der römischen Kaiserzeit (etwa bis

50 Jahre v. Chr.) blühte, während spätere rhodische Künstler durchaus nicht bekannt sind. Welchen Grad von Wahrscheinlichkeit hat es nun, dass die drei grössten rhodischen Künstler, diejenigen, deren Werk das vorzüglichste der ganzen rhodischen Kunst ist, vereinzelt (und doch ihrer drei) in Titus' Zeit lebten, als die Kunst in ihrer Heimath erloschen war, und nicht in der Blüthezeit der rhodischen Kunst, dass sie den Laokoon schufen, nicht in der Zeit, als Aristonidas seinen Athamas bildete, der wie der Laokoon auf tragischer Grundlage ruht, nicht in der Zeit, wo in Rhodos die Gruppe des farnesischen Stieres entstand, das einzige griechische Kunstwerk, das mit dem Laokoon auf einem und demselben Kunstprincip beruht?

Ich habe oben darzulegen versucht, dass der Laokoon sich als die ganz natürliche dritte Fortbildungsstufe in der Geschichte des Pathetischen in der Plastik erweist, ich will nicht darauf zurückkommen, sondern nur erinnern, dass es platterdings undenkbar sei, an die beiden ersten, unmittelbar auf einander folgenden und auseinander hervorgegangenen Entwickelungsphasen des Pathetischen sei die dritte, abschliessende erst nach einer Pause von beiläufig drei Jahrhunderten gefolgt, während auch ein Blinder sehn muss, dass zur Zeit der rhodischen Kunstblüthe die Plastik grade reif war für eine Schöpfung des Laokoon, was des weiteren durch die damalige Entstehung des farnesischen Stiers in erster, des Athamas von Aristonidas und der sterbenden Barbaren der pergamenischen Meister in zweiter Linie belegt wird.

Ähnliches stellt sich heraus, wenn wir die Geschichte der Composition und der Gruppirung verfolgen. Gruppen, d. h. Zusammenstellungen mehrer Figuren, hat die griechische Plastik seit den Zeiten des Dipoinos und Skyllis gekannt und häufig genug geschaffen; nun können wir in der Geschichte der Gruppencomposition das Streben nach fortschreitender dramatischer und geschlossener Einheit wahrnehmen und von den Giebelgruppen der phidiassischen Zeit durch die Niobegruppe und das Symplegma des Kephisodotos hindurch verfolgen, wobei ein zunehmender Einfluss der Malerei auf die Plastik leicht wahrzunehmen ist; und auch hier erscheint der Laokoon wieder und wieder neben dem farnesischen Stier, als die letzte Entwickelungsstufe, die sich natürlich erklärt, wenn man sie als zusammenhangend mit der vorhergegangenen Entwickelungsreihe betrachtet, und die abermals zum Räthsel und zur Unbegreiflichkeit wird, wenn man sie durch drei Jahrhunderte von dieser fortschreitenden Entwickelung trennt.

Und Gleiches gilt wieder von den Principien der Formgebung. Auf den gesunden und geläuterten aber schlichten Naturalismus der Zeit des Phidias und Polyklet war besonders durch Lysippos eine nach bestimmten Effecten ringende, über die Natur bewusstermassen hinausstrebende Behandlung der Form gefolgt, die namentlich wieder durch Lysippos in den Argutien, im Kleinen und Feinen durchgebildet worden war. Eine Steigerung im Effectvollen und in den Argutien war ohne ein Opfer nicht mehr möglich, ohne das Opfer des harmonischen Totaleindrucks gegenüber der verstärkten Wirkung des Details; im Laokoon sehn wir dieses Opfer gebracht, sehn wir diese Steigerung über lysippischen Effect und über lysippische Argutien vollzogen, und haben schon oben darauf hingewiesen, wie naturgemäss diese Steigerung in der rhodischen Schule erscheint, in der sie an der effect- und prunkvollen rhodischen Beredsamkeit ihre Analogie auf einem anderen Gebiete der Geistes-

thätigkeit findet, während sie in Titus' Zeit grade so unmotivirt wäre, wie alle anderen charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Laokoon.

Doch genug! Das Résumé dieser ganzen kunstgeschichtlichen Erörterung gebe ich mit Brunn's Worten: „Die ganze Entwickelung der griechischen Kunst von der Zeit des Phidias abwärts besteht in einer Erweiterung der damals festgestellten Grenzen, welche von einem Mittelpunkte ausgehend nach verschiedenen Richtungen und selbst nach entgegengesetzten Endpunkten zustrebte. Was wir nun am Laokoon beobachtet haben, ist Nichts, als ein weiterer consequenter Schritt auf dieser Bahn, freilich nicht ein Schritt aufwärts, sondern abwärts. Allein dies lag in der Natur der Dinge. Denn hatte man einmal angefangen, seinen Ruhm in ein Überbieten des Vorhergehenden zu setzen, so blieb den Nachfolgenden kaum etwas Anderes übrig, als ihr Glück auf demselben Wege so lange zu versuchen, bis man am Ziele des Möglichen angelangt war, und nothwendig eine Reaction eintreten musste. Eine solche Potenzirung, vielleicht die höchste der griechischen Kunst, spricht sich in allen Theilen des Laokoon aus, und es ist daher kein Wunder, wenn ein Beurteiler von so geringem künstlerischen Gefühle, wie Plinius, grade dieses Werk für das Höchste erklären will, was die Kunst geleistet. Die ausübenden Künstler der besten römischen Zeit scheinen anders gefühlt zu haben. Denn, wie mich dünkt, zeigt sich grade deshalb, weil in diesem und ähnlichen Werken die Grenze des Möglichen erreicht war, sofort mit dem Übersiedeln der griechischen Kunst nach Rom eine umfangreiche, aber in vieler Hinsicht völlig naturgemässe Reaction."

DRITTES CAPITEL.

Die Künstler von Tralles und der farnesische Stier.

Wie schon im Eingange des vorigen Capitels bemerkt wurde, wirkten auf Rhodos in dieser Periode im Geiste der Rhodos eigenthümlichen Kunst nicht nur einheimische Künstler, sondern die rhodische Schule scheint ihre Einflüsse auch auf das Kunsttreiben anderer Orte ausgedehnt und Rhodos als ein hervorragender Mittelpunkt der Kunstübung auch fremde Künstler angezogen zu haben, welche daselbst ihre Werke zurückliessen. Dies gilt ganz besonders von den Künstlern Apollonios und Tauriskos von Tralles in Karien, wahrscheinlich Brüdern, die, wie es scheint, von einem Rhodier Artemidoros, vielleicht einem Bildhauer und ihrem Lehrer adoptirt, auf Rhodos dasjenige Werk schufen, welches wir schon im Vorhergehenden mehrfach als nächsten Geistesverwandten des Laokoon bezeichnet haben, die Gruppe, welche Amphion's und Zethos' Rache an Dirke darstellte, die jetzt unter dem Namen des „farnesischen Stieres (toro farnese)" im Museo Borbonico steht, und auf welche wir mit Übergehung einiger wenig bedeutenden und zum Theil unsicheren Notizen über sonstige trallianische Künstler und Kunstwerke unsere ganze Aufmerksamkeit concentriren.

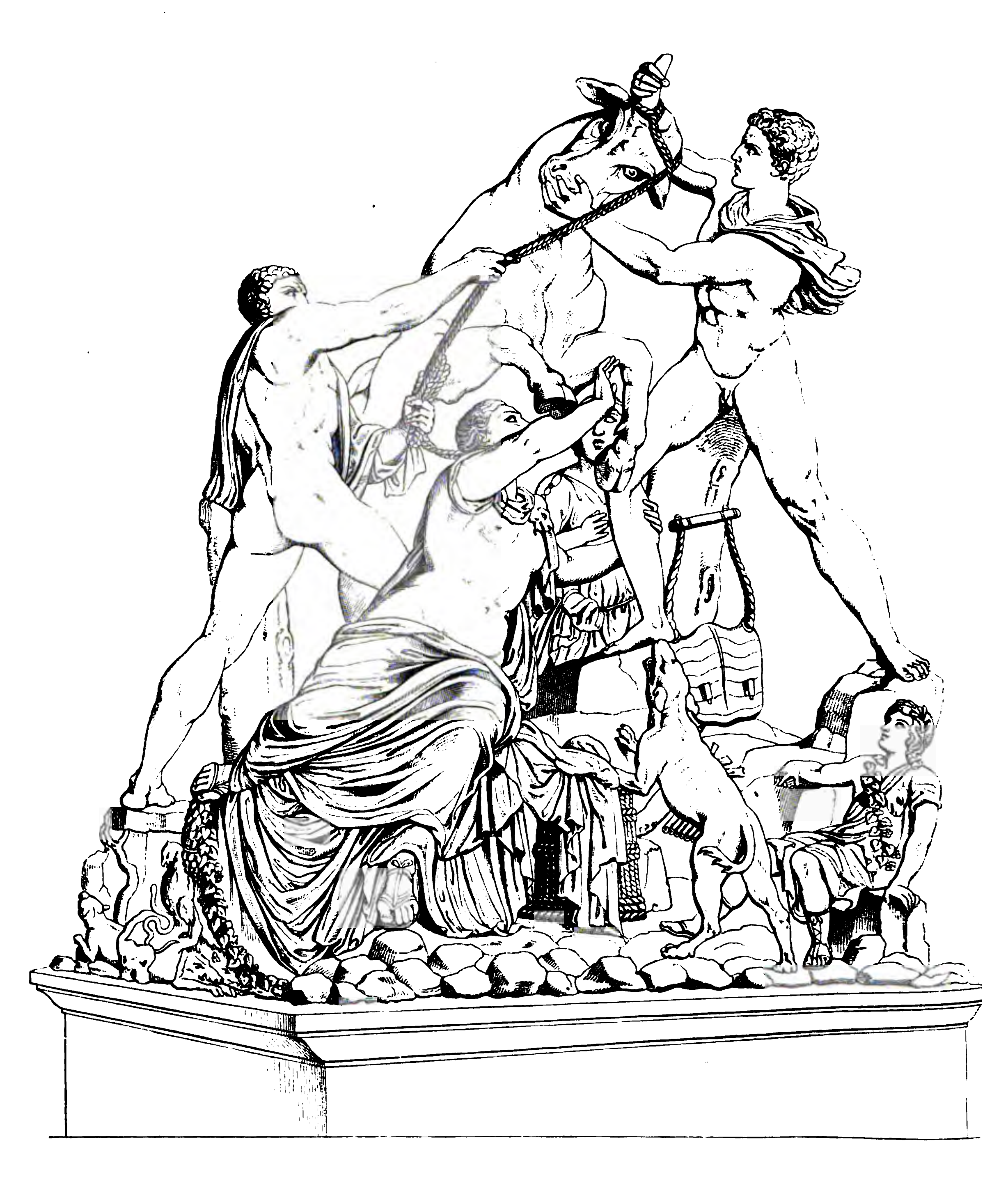


Fig. 82. Gruppe des sogenannten „farnesischen Stieres", Zethos und Amphions Rache an Dirke von Apollonios und Tauriskos von Tralles.

Die einzige litterarische Erwähnung dieses hochbedeutenden Werkes so gut wie des Laokoon, findet sich bei Plinius, welcher berichtet: „Unter den Monumenten im Besitze des Asinius Pollio befinden sich Zethos und Amphion und Dirke und der Stier nebst dem Strick aus einem Marmorblocke hergestellte Werke des Apollonios und Tauriskos von Tralles, welche von Rhodos nach Rom gebracht wurden." Da ich auf die Wichtigkeit dieses Zeugnisses in Bezug auf den Laokoon schon aufmerksam gemacht habe, und da dessen ganze tiefe Bedeutung erst einleuchten kann, wenn wir das in Rede stehende Werk kennen gelernt haben, so begnüge ich mich hier hervorzuheben, dass wir in der unter Papst Paul III. (1534—49) bei den Thermen des Caracalla gefundenen Gruppe, von der wir in Fig. 82 eine Zeichnung beilegen, ohne allen Zweifel das Original besitzen. Dieses Original ist nun freilich in sehr fragmentirtem Zustande auf uns gekommen und in ausgedehnter Weise restaurirt[46]), allein es muss mit Nachdruck hervorgehoben werden, dass, wenngleich diese modernen Restaurationen auch natürlich nicht im Stande sind, uns von den künstlerischen Vorzügen des antiken Originals im Einzelnen Zeugniss zu geben, dieselben, einige Einzelheiten abgerechnet, als durchaus richtig betrachtet werden müssen, so dass wir in Bezug auf das Ganze die Gruppe als unverletzt behandeln und beurteilen können. Namentlich muss aber auch der vielfach wiederholten Ansicht bestimmt widersprochen werden, die Antiope, d. h. die ruhig stehende weibliche Figur im Hintergrunde sei ein moderner Zusatz; dies ist so wenig der Fall, dass grade diese Person, deren Füsse und von deren Gewand grosse Theile mit der Basis aus einem Stücke bestehn, als die am besten erhaltene bezeichnet werden muss. Die Richtigkeit der übrigen umfassenden Restaurationen, was Stellung und Haltung der Personen anlangt, geht aber einestheils daraus hervor, dass eine andere als die vorliegende Restauration gar nicht möglich ist, theils daraus, dass wir mehre antike Copien der Gruppe besitzen, nach denen sich die Restauratoren gerichtet haben und nach denen sie controlirt werden können. Aus diesen, neuerdings von Jahn[47]) zusammengestellten und besprochenen Copien ergiebt sich nur ein Hauptirrthum der Restauratoren, den wir, weil er für die Auffassung der Composition von Bedeutung ist, gleich hier hervorheben und berichtigen wollen: Zethos, der tiefer und hinter der sitzenden Dirke stehende Jüngling, hielt nicht mit beiden Händen den Strick, der um die Hörner des Stiers gebunden ist, und an den Dirke gefesselt werden soll, sondern nur mit der rechten, während er mit der linken Hand aller Wahrscheinlichkeit nach Dirke am Haar ergriff, um sie zu den Hörnern des Stiers emporzureissen, ein Umstand, auf den wir weiterhin zurückkommen.

Wenn man die Urteile vergleicht, welche über den Laokoon und welche über die vorliegende Gruppe gefällt worden sind, so wird man recht deutlich gewahr, in welchem Grade ein entschieden lautendes antikes Urteil, und wäre es auch nur das persönliche des wenig kunstverständigen und kunstsinnigen Plinius, die moderne Kunstkritik befangen zu machen im Stande ist. Dass Plinius den Laokoon das vorzüglichste Werk unter allen Werken der Bildnerei und Malerei nennt, hat zu einer überschwänglichen Überschätzung der Gruppe geführt, an deren Herabstimmung die neuere Kunstkritik mit noch immer nicht entschiedenem Erfolge arbeitet, und dass derselbe Plinius die jetzt zu behandelnde Gruppe in der denkbar trockensten und unzulänglichsten Manier figurenweise anführt, als gehörten die Theile nicht zusammen

(opera), ohne ein Wort des Lobes hinzuzufügen, das hat dahin geführt, dass in der modernen Kunstkritik und Ästhetik in der abfälligsten, geringschätzigsten Weise über den farnesischen Stier geurteilt worden ist. Es würde nicht ohne Interesse, obgleich für die Selbständigkeit der modernen Ästhetik sehr wenig schmeichelhaft sein, die vielfachen seichten, schiefen, befangenen Urteile keineswegs nur geringer Männer über diese Gruppe zu sammeln und zu beleuchten, aber wir haben dafür keinen Raum und können uns von der Nothwendigkeit einer solchen Kritik der Kritik unserer Gruppe um so weniger überzeugen, je mehr die neueste Kunstschriftstellerei zur richtigen Besinnung gebracht zu sein scheint, und als je grösser der Umschlag der öffentlichen Meinung in Betreff des Stieres sich herausstellt. Diese richtige Besinnung herbeigeführt und diesen Umschlag bewirkt zu haben ist aber das fast alleinige und niemals hoch genug zu preisende Verdienst Welcker's. Ja es ist nicht zu Viel gesagt, wenn wir den Aufsatz Welcker's über den farnesischen Stier nicht allein als eines der grössten Meisterwerke unserer Wissenschaft, sondern, auch ohne in allen einzelnen Punkten mit Welcker übereinzustimmen, als die für alle Zeiten abschliessende Arbeit über dies bewunderungswürdige und einzige Kunstwerk bezeichnen. Haben wir dies gethan, so brauchen wir unsern Lesern kaum noch ausdrücklich zu sagen, dass die folgende Abhandlung sich wesentlich an diejenige Welcker's anlehnt und eben so wenig glauben wir es rechtfertigen zu müssen, wenn wir vielfach den Meister selbst reden lassen, nur versuchend seine Ansichten unsern Lesern thunlichst bequem zu vermitteln und die eigenen abweichenden Ansichten als solche hervorzuheben.

Zunächst ein Wort über den Mythus, welcher dem Kunstwerke zum Grunde liegt. Dieser Mythus scheint nicht von berühmter epischer Poesie durchgearbeitet worden zu sein, sondern in localer Überlieferung fortbestanden zu haben, bis Euripides denselben als günstigen Stoff einer Tragödie des Titels „Antiope" wählte, von der wir einzelne Fragmente besitzen und auf welche die Inhaltsangaben der Mythographen trotz einiger Abweichungen untereinander zurückzuführen sein dürften[48]). Aus diesen Umständen erklärt es sich, um auch dies im Vorbeigehn zu bemerken, vollkommen, dass keine ältere künstlerische Darstellung des Mythus als aus unserer Periode bekannt ist. Die früheste Darstellung scheint diejenige unserer Gruppe zu sein, als die nächstälteste darf ein Relief in dem Tempel gelten, welchen gegen das Ende unserer Periode (Ol. 155, 3, 150 v. Chr.) Attalos II. dem Andenken seiner Mutter Apollonis in Kyzikos gründete, ein Relief an einer Säule (στυλοπινάκιον), welches wir nebst anderen ähnlichen, deren Gegenstände Beispiele kindlicher Pietät bildeten, aus einer Reihe von Epigrammen und aus etlichen sonstigen Erwähnungen kennen. Die späteren Darstellungen, auf welche in mehr oder weniger augenscheinlicher Weise die Gruppe von Einfluss gewesen ist, können wir hier bei Seite lassen.

Der Mythus nun, wie er, von Euripides tragisch und hochpathetisch gestaltet, der Gruppe zum Grunde liegt, ist etwa dieser. Antiope, Nykteus' von Theben Tochter, wird von Zeus heimlicher Weise Mutter; dem Zorn und der Strafe ihres Vaters entzieht sie sich durch die Flucht, auf der sie in Eleutherä am Kithäron die Zwillinge Zethos und Amphion zur Welt bringt, welche sie einem dortigen Hirten zur Pflege und Erziehung übergiebt. Hier wachsen die Brüder unbekannt in Niedrigkeit auf, während die Mutter in das Haus des Königs Epopeus von Sikyon kommt. Ihr

Vater Nykteus aber vergisst den Zorn gegen seine Tochter nicht, sondern überträgt noch sterbend seinem Bruder Lykos, dem er sein Reich hinterlässt, die Rache. Lykos zieht gen Sikyon, besiegt Epopeus, zerstört die Stadt und schleppt Antiope in die Sclaverei mit sich. So wird sie Magd der Gattin des Lykos, der Dirke, welche, vielleicht von Motiven der Eifersucht getrieben, die Unglückliche mit dem höchsten Grade raffinirter Grausamkeit behandelt. Dieser übermässig harten Behandlung entzieht sich Antiope durch abermalige Flucht, auf der sie an den Kithäron zu ihren unerkannten Söhnen kommt, und diese unter Schilderung der ausgestandenen Leiden um Schutz anfleht. Allein eine bakchische Feier bringt auch Dirke auf den Kithäron, wo sie ihre entlaufene Sclavin auffindet und für die Flucht mit dem Tode zu strafen beschliesst. Zethos und Amphion selbst, scheinbar Hirten und Knechte des thebischen Königshauses, werden beauftragt, die Strafe zu vollziehn und zwar indem sie Antiope an die Hörner eines wilden Stieres binden und von diesem schleifen lassen sollen. Die Brüder gehorchen dem Befehl ihrer Königin, sie bringen den Stier, und der grässliche Muttermord ist auf dem Punkte zu geschehn, als, wahrscheinlich durch den Hirten, dem die Brüder als Kinder übergeben waren, die Erkennung von Mutter und Söhnen vermittelt wird. Jetzt wendet sich der Zorn der Jünglinge und ihre Rache gegen Dirke, und dieselbe entsetzliche Todesart, welche diese Antiope zugedacht hat, wird gegen sie selbst angewendet: die Brüder fesseln sie an die Hörner des Stieres, der sie zu Tode schleift. Schliesslich wird sie in einen Quell verwandelt, der ihren Namen erhält.

Dass die Gruppe diese Bestrafung der Dirke darstelle, ist so augenscheinlich, dass es unnöthig wird, dies durch eine eingehendere thatsächliche Beschreibung zu erweisen; suchen wir uns jedoch über das genauere Verhältniss des Kunstwerkes zu seiner poetischen Unterlage Rechenschaft zu geben, so wird eine etwas nähere Erörterung mir um so mehr zur Pflicht, je weniger ich Welcker zustimmen kann, wenn er sagt: „die Gruppe drückt nicht weniger als den vollen Gehalt der Sage selbst aus und die Handlung ist in sich selbst abgeschlossen, keine Vermittelung oder Versöhnung, kein Gedanke, keine Seelenerhebung gefordert, die nicht schon vor unsern Augen in That übergingen." Ich habe dagegen schon in der Abhandlung über den Laokoon meine Auffassung dahin ausgesprochen, dass die Gruppe der trallianischen Meister dem Laokoon in dem Princip der Kunst verwandt sei, da sie eben wie der Laokoon nur die Katastrophe eines Mythus zur Anschauung bringe, eine Katastrophe voll des höchsten Pathos, aus dem eben so wenig eine Idee hervorleuchte, wie aus der Gruppe des Laokoon, und ich scheue mich nicht, diese Auffassung hier zu wiederholen. Ihre Begründung liegt darin, dass die Künstler nicht die entfernte Möglichkeit hatten, uns weder die Verschuldung der Dirke noch auch deren oder der Jünglinge Verhältniss zu Antiope selbst nur durch eine leise Andeutung zum Bewusstsein zu bringen, denn auch wenn sie Dirke zu Antiope anstatt zu dem einen ihrer Peiniger flehend dargestellt hätten, wie dies in dem Relief in Kyzikos der Fall war, würden sie so gut wie Nichts für die Darlegung des inneren Zusammenhangs gewonnen, dagegen vielleicht nicht Unwesentliches am dramatischen Leben und an der Einheit ihrer Composition eingebüsst haben; was uns die Gruppe zeigt ist Nichts als die Ausführung einer schrecklichen That zweier Jünglinge gegen ein hilflos zu ihren Füssen liegendes Weib, im Beisein eines zweiten Weibes, welches die ruhige Zu-

schauerin der Scene abgiebt; dass diese That eine That der Rache, dass Dirkes Schicksal ein durch lange fortgesetzte und eben vorher zum Excess gelangte Grausamkeit verdientes oder wenigstens motivirtes sei, dies Alles, worin der ethische Kern und die tragische Bedeutung des Mythus und dieser Scene desselben liegt, Alles, was die Poesie auch noch im Augenblick der Katastrophe durch einige flüchtige Reden und Gegenreden, drohende und zürnende Worte der Jünglinge, entsetztes Flehen Dirkes, während der Stier herangeführt wird, vergegenwärtigen konnte, dies Alles müssen wir zur Betrachtung der Gruppe mitbringen, aus der Gruppe selbst tritt davon auch dem aufmerksamsten und feinsinnigsten Beschauer Nichts entgegen. Ich weiss nicht, ob ich Welcker Unrecht thue, wenn ich annehme, dass auch er, trotz den oben mitgetheilten Worten, an denen ich nicht deuteln und drehen mag, dies empfunden hat, aber ich vermag es kaum anders zu verstehn, wenn er wenige Zeilen später schreibt: „zu läugnen ist dabei nicht, dass die Kunst, nachdem einmal durch die Tragödie die Schreckbilder der alten Sage hervorgerufen waren, ihr Augenmerk nicht auf die Grösse und Tiefe der Ideen, sondern auf das Ausserordentliche der Erscheinung richtete, und dass man in ihren Werken nicht das Philosophische (d. h. den ethischen Gehalt), sondern das Künstlerische aufzusuchen hat." Mit diesen letzten Worten bin ich vollkommen einverstanden: Werke wie der Laokoon und der farnesische Stier wollen nur von künstlerischer Seite her betrachtet, genossen werden, und erscheinen in künstlerischem Betracht vielfältig bewunderungswerth, allein es scheint mir von der höchsten Bedeutung, dass wir uns klar bewusst werden, es sei eben dieser beschränktere Masstab an dieselben anzulegen, und es sei auf die Wahrnehmung eines tieferen ethischen Gehaltes und einer tragischen Bedeutung im eigentlichen Sinne ihnen gegenüber zu verzichten, während uns bei der Niobegruppe dieser ethische Gehalt und diese tragische Bedeutung in einer selbst das Künstlerische an sich in Schatten stellenden Klarheit entgegenleuchtet.

Stellen wir uns demnach auf diesen mit Recht geforderten rein künstlerischen Standpunkt, so werden wir der Gruppe der trallianischen Meister unbefangener Weise nicht geringere Bewunderung zollen müssen als dem Laokoon, wir mögen die Conception des effectvollsten Momentes oder die Composition in ihrem materiellen Bestande in's Auge fassen, ja ich wage zu behaupten, dass der Eindruck des Ganzen auf das Gemüth des Beschauers ein befriedigenderer sei als derjenige, den die Laokoongruppe hervorzubringen vermag. Über die Erfindung der Gruppe sei es mir erlaubt, Welcker ganz für mich reden zu lassen; was er sagt wird nie überboten werden.

„Die Seele der Erfindung in diesem Werke der höchsten Virtuosität ist in der Wahl des prägnanten Moments, der den nächstfolgenden unmittelbar hervorruft und fast mit Nothwendigkeit denken lässt, einen Moment der für sich der Darstellung sich entzieht, aber schon in der unwillkürlich in dem Beschauer hervorgerufenen Vorstellung die Wirkung des äussersten Darstellbaren mächtig verstärkt."

„Ich könnte daher nicht mit Schorn sagen, dass „nur die Vorbeitung zur rächenden That, nicht das Entsetzliche ihres Vollbringens geschildert sei, indem die erzürnten Söhne die Quälerin ihrer Mutter an die Hörner des Stiers anbinden und wir die Unglückliche vor ihnen flehend und umsonst ihrem Schicksal widerstrebend sehn."

Hier ist mehr als Vorbereitung. Die Secunden, die zwischen dieser und der Ausführung liegen, verschwinden vor der Geschwindigkeit, wozu der Zorn der Rächer und die Schwierigkeit das wüthende Thier länger festzuhalten zwingen, und dass die Raschheit und Stärke der Brüder und die Gewalt des Stiers so vollkommen und lebendig ausgedrückt ist, darin liegt die Magie, welche uns mit der Vorbereitung auch das Vollbringen der That empfinden lässt und das höchste Verdienst des Werks. Dirke ist bei dieser feurigen, blitzschnellen Thätigkeit schon so gut wie angebunden und obgleich sie nicht die Besinnung verliert, sondern noch Amphion's Bein instinctartig umschlingt und körperlich im Augenblick noch nicht leidet, kann sie doch selbst nicht hoffen das Schreckliche abzuwenden, der Zuschauer kann es unmöglich erwarten dass es ihr gelingen werde. Amphion hält noch das Thier an Horn und Schnauze fest wie es zum Anfesseln nöthig war, noch kann es, so sehr es sich auch bäumt, nicht davonspringen, aber länger wird es so nicht mehr halten und in einem Riss wird Zethos das Opfer hinanziehen. Jetzt lassen sie den Stier los, mit Vorsicht zur Seite springend, er wirft sich herab auf seine Füsse, macht einen Satz und schleppt schleudernd die Last an den Hörnern davon. Es ist wie eine Mine, die im Losgehn begriffen ist: mit grösster Kunst ist die Gruppe wie gewaltsam in den Augenblick zusammengefasst, wo sie sich auf die regelloseste, wildeste Art entfalten soll. Der Contrast dieser Scenen, furchtbare, rascheste, endlose Bewegung als unausbleibliche Folge eines durch Kraft und Gewandtheit herbeigeführten und glücklich benutzten flüchtigen Augenblicks des Stillhaltens geben dem Bilde Leben und Energie in wunderbarem Masse. Und es ist in dieser gewissermassen in die Gruppe eingeschlossenen Darstellung der Entwickelung selbst eine gewisse Entschuldigung für ihre kühne Aufgipfelung gegeben. Denn das Höchste in einer gewissen Richtung lässt sich oft nicht erreichen, ohne zugleich die eine oder die andere sonst beobachtete Rücksicht hintanzusetzen."

„Müller setzt einen Hauptgedanken der beiden Meister in einen gewissen Contrast der beiden Brüder, welche die Rache vollziehen. Wenn überhaupt ein verschiedener Charakter der zusammenhandelnden Personen und, so viel möglich, ein entschiedener Contrast in der ihnen dabei zukommenden Stellung der Composition Anmuth und Leben geben, so durfte diesen, meint er, in diesem Falle der Künstler um so weniger versäumen, als der Mythus selbst und Euripides ihn darbot, der in der Antiope den Stoff ausführlich behandelte. Ausgedrückt scheint ihm dieser Contrast in der Gruppe dadurch, dass der rauhere Zethos die Dirke (vielleicht an den Haaren gefasst) an die Hörner befestigt, während dem Amphion das minder grimmige Geschäft gegeben ist, den Stier beim Kopf zu halten und an ihn als den milderen die Verzweifelnde sich anklammert. Aus den Andeutungen der Gruppe selbst glaubt er den Hergang — also wie er dem Künstler vorgeschwebt habe — sich so entwickeln zu dürfen: die Brüder finden ihre Mutter und erfahren deren Misshandlungen, eilen auf den Berg, wo Dirke Orgien feiert, der rachsüchtige Zethos erreicht sie zuerst und wirft sie bei den Haaren zu Boden, Amphion holt unterdessen auf seinen Befehl einen Stier herbei; nun ist es Zethos wieder, der diesem den Strick um die Hörner legt, womit er Hals und Leib der Dirke umschlingen will, ihre Bitten an Amphion können sie nicht retten, da er schon vergebens gesucht hatte, den Zorn des Zethos zu mässigen: aber da er dessen grausame Absicht nicht hatte mildern

können, so wollte er sich der Theilnahme an der Rache, welche die Mutter als Sohnespflicht von ihm forderte, nicht entziehen. Dies alles aus den Andeutungen der Gruppe selbst."

„Die gesunden und glücklichen Motive, die in den Werken der Alten zu erkennen sind, genau zu erforschen, um diesen Werken ein wohlverstandnes Lob zollen und uns ihrer wie an der Seite der Künstler selbst oder ihrer Zeitgenossen erfreuen zu können, ist der beste Gewinn, der sich aus ihrer Betrachtung ziehen läst. Ich erwäge darum unbefangen auch diese Betrachtungsweise der Gruppe, aber ich muss gestehen, dass sie mir nicht richtig zu sein, sondern die geistige Einheit des Werks, die in der Kraft einer vollkommen einträchtigen Rachethat liegt, zu verletzen scheinen. Wie alle Erzähler sich ausdrücken, die Brüder tödteten die Dirke, ohne dass sie dabei irgend einen Unterschied unter ihnen machen, so lässt auch kein Künstler den Amphion zu weich für heroische Pflicht erscheinen. Des mächtigen Stiers, den die Gruppe darstellt, Meister zu werden, bedurfte es der Kraft beider Brüder, einer hilft dem andern, und der Stier würde in diesem Augenblick nicht gegen Dirke, sondern gegen sie selbst seine Wuth auslassen, wenn er könnte. Seine Bändigung zum Zweck ist die Hauptsache und beiden Brüdern vollkommen gemeinschaftlich; aber die Unterscheidung ihrer Persönlichkeit ist berücksichtigt darin, dass Zethos voran ist und die Dirke anbindet, dass sie dem von der Laute begleiteten Bruder sich zuwendet und sein Bein umfasst: diese fein beobachtete Unterscheidung ist hier eine untergeordnete und verstecktere Schönheit."

Wenn ich aber oben gesagt habe, die Gruppe des farnesischen Stieres wirke befriedigender auf den Beschauer als selbst der Laokoon, so glaube ich dies dadurch begründen zu können, dass wir im Laokoon das Verderben in einer Art vor Augen sehn, die auch der entferntesten Hoffnung für irgend eine der drei Personen keinen Raum mehr lässt, dass demgemäss die Lage das Spannende der Erwartung des Ausgangs verliert, da ja die Künstler den Ausgang uns geflissentlich vor die Phantasie gerückt haben; hier aber ist freilich, wie Welcker in der eben mitgetheilten Stelle mit Recht hervorhebt, für Dirke auch keine Hoffnung mehr, es darf aber nicht unerwähnt bleiben, was er später erinnert, dass in dem Kunstwerke „der Kampf der Heldenjünglinge mit dem Stier gross und gefahrvoll genug ist, um die Schauer, welche die rührende Gestalt der Dirke einflösst, zu zerstreuen". Eben hierdurch, eben durch die gefahrvolle Anstrengung der beiden Jünglinge, auf welche auch vermöge ihrer Stelle in der Gruppe und vermöge der überwiegenden Lebhaftigkeit ihrer Handlung, das Auge zuerst fällt und auf denen es am längsten haftet, wird der dargestellten Scene jenes Martervolle, Klägliche genommen, das Welcker Laokoon's Lage zuspricht, wird ihr dagegen jene aufregende Spannung eines jedenfalls nicht absolut gewissen Ausganges verliehen. Ja die Tüchtigkeit und Heldenhaftigkeit der beiden Jünglinge gegenüber dem gewaltigen Thiere, das sie zwingen, kann uns auf Augenblicke so fesseln, dass wir die grausame und entsetzliche Absicht, um derentwillen diese Anstrengungen unternommen werden, vergessen, und dem Entfalten der jugendlichen Heldenkraft mit Wohlgefallen zuschaun.

Wenden wir uns nun der Composition in ihrem materiellen Bestande zu, so können wir abermals nicht umhin, Welcker's Urteil zum Leitfaden zu nehmen. „Die Gruppe des Stiers, sagt er, überschreitet eigentlich die Grenzlinien der Plastik; denn

auf den ersten Blick macht sie immer den Eindruck einer verworrenen, aufgehäuften Masse. Aber bewunderungswürdig ist es, sobald man nun zu unterscheiden anfängt, wie sie dann von jedem Punkte aus, den man im Herumgehn einnimmt, nur wohl zusammengehende Linien darbietet und von jeder Seite eine Ansicht gewährt, ein Ganzes macht, das man für eine selbständige Composition nehmen möchte." Ferner: „von der Seite gesehn wird selbst der kunstreiche Laokoon verworren und ungefällig, woraus seine Bestimmung für eine Nische eben so gewiss hervorgeht, wie es aus der Beschaffenheit selbst der farnesischen Gruppe klar ist, dass sie an einen überall offenen Standort gehört und rings umgangen sein will. Freilich den vollen Anblick aller Personen auch nur von einer Seite zu gestatten, darauf ist sie nicht eingerichtet." Dies Alles ist vollkommen wahr und eben so richtig ist die Bemerkung, dass bei Werken, wie dieses, der Anblick des Marmors noch ungleich nöthiger ist als bei einfachen Statuen, und dass kein Abbild, d. h. keine graphische Darstellung genüge. Dies kann ich nun allerdings nicht aus eigener Anschauung des Marmors, wohl aber nach derjenigen des vortrefflichen Gypsabgusses bestätigen, welchen ich im Crystallpalaste zu Sydenham zu studiren Gelegenheit hatte. Eine graphische Darstellung, d. h. eine Übertragung der Gruppe, in der die Figuren auf der gegen zehn Fuss in's Geviert haltenden Basis beträchtlich auseinander stehn, man mag sie beschauen von welchem Punkte man will, in die Zeichnung auf einer Fläche, welche die eigenthümliche plastische Perspective nicht wiedergeben kann, scheint mir in diesem Falle besonders deshalb nicht zu genügen, weil in der Zeichnung die untere Hälfte der Gruppe mehr Compactes gewinnt und daher eine genügendere Unterlage der oberen und bewegten Theile bietet, als dies in der Gruppe der Fall ist, die mir nicht blos auf den ersten Blick den Eindruck einer nach oben zusammengethürmten und nicht gehörig unterstützten Masse machte. In der plastischen Wirklichkeit erscheint der untere Theil der Gruppe, indem alle Linien auseinandergehn und alle Theile getrennt sich darstellen, vergleichsweise luftig, leicht, leer, während der obere, in welchem sich alle Massen mehr zusammenschieben, durch eine ungeheure Wucht des Körperlichen, ja des Materials etwas Beängstigendes und Erdrückendes besitzt. Wenn man nun aber schon im Laokoon Elemente des Malerischen wahrgenommen hat, so glaube ich den Einfluss der Malerei, welche kurz vor der Zeit, in der diese Gruppe entstand, ihre höchste Vollendung erreicht und in der Schätzung der Nation die Plastik fast besiegt hatte, auf die Plastik in unserer Gruppe noch ungleich bedeutender hervortreten zu sehn; es scheint mir in dieser Art der Composition ein Wetteifern mit malerischen Effecten zu liegen, welches nothwendig zu einem Überschreiten der engeren Grenzen der echt plastischen, in materiellen Massen gestaltenden Composition führen muss. Sehn wir von diesem Tadel ab, so können wir abermals nur Welcker folgen und ihm zustimmen, wenn er auf die Meisterschaft in Erfindung und Anlage dieses grosses Werkes und aller einzelnen Figuren, die selbst in der Restauration sich ausspricht, hinweist, wenn er die lebensvolle Gewaltigkeit des herrlichen Stiers, die athletische Gewandtheit der Brüder, den edlen und feinen Geschmack in der Behandlung der Gewänder, die grosse Wahrheit, die Kraft des Ausdrucks in allen Stellungen und Gestalten, alle die wohlberechneten Bezüge und Gegenbezüge, das Ineinandergreifen im Ganzen bewundernd hervorhebt.

Nicht ohne Bedeutung für diese vom Laokoon in jedem Betracht verschiedene

und doch nach eben so neuen Principien gestaltete Composition und selbst für den innerlichen Eindruck, welchen die Gruppe auf uns macht, ist die Basis, welche so ziemlich einzig in ihrer Art dasteht und, wie das ganze Kunstwerk, nicht selten verkehrt beurteilt worden ist. Auch über diese redet Welcker erschöpfend, und ich kann nicht umhin, meinen Lesern auch in Betreff dieses Punktes seine eigenen Worte mitzutheilen. „Ganz im Geiste der uns fremden Art von Symbolik der Alten im Räumlichen ist die Basis behandelt. Sie stellt den Kithäron vor, für das Auge nicht kenntlich, denn er ist viereckt und niedrig, aber für den Verstand bezeichnet durch die Klippen und die umgebenden Thiere. Von Bäumen und Sträuchern ist nicht einmal eine Andeutung gegeben, einen griechischen Berg würden sie eher unkenntlich machen. Aber sehr ausdrucksvoll für die Felsennatur solcher Berge ist es, dass Amphion unter dem Kampf auf zwei Felszacken kühn und gewandt gestellt ist, und so springt zugleich der Boden in die Augen, über welchen Dirke geschleift werden soll. Wie der Wind immer spielt auf den Höhen, so treibt er das Gewand der Antiope und des Amphion."

„Alles zusammen vereinigt sich einfach, die Natur des Hochgebirgs durch eine Zusammenstellung seiner thierischen Bewohner, phantastisch vermehrt mit Löwen, und dann die bakchische Feier anzudeuten. Damit die letztere stärker in die Augen falle, ist vorn an der Klippe, auf welcher Amphion fusst, der junge, durch bakchisches Laubgewinde über Brust und Leib auffallende Hirt hingesetzt. Er sitzt als ruhiger Zuschauer, weil er blos zu einem Zeichen bestimmt ist, darum auch in viel kleinerem Verhältniss als die Figuren der Handlung selbst, wie neben einer Statue ein Figürchen oder ein Attribut am Tronk. Zugleich füllt er an der Ecke den Raum wohl aus, besser als die ununterbrochene kahle Felswand thun würde. Sein Hund, von demselben grossen Geschlecht, das man noch in Griechenland bei und in den Bergen so häufig begegnet, springt bellend gegen Amphion hinan, da es unnatürlich wäre, wenn er bei solchem Vorgang nicht bellte. Die Begleitung eines Hundes und bei bewegten, gewaltsamen Scenen ein anspringender Hund ist ein beliebtes Beiwerk der Vasengemälde seit ihrer ältesten Zeit, und auch in feineren kommt es oft vor als ein Mittel, das Ausserordentliche oder das Belebte des Vorgangs augenfälliger zu zu machen. Die schöne Cista und ein bei der Störung des Festes heruntergerissenes Traubengewinde schliessen sich mit dem bakchischen Landmann zusammen, um an der Vorderseite die Zeit des Überfalls anzuzeigen; die drei andern Seiten nehmen die Thiere ein, deren bunte Mannigfaltigkeit hier, wo es nur Andeutung und die Verzierung eines grossen Fussgestells galt, einer Rechtfertigung in der That nicht bedarf, so wenig wie die Reliefe an den Basen des Nils und des Tiber im Vatican. Auch in diesen allerdings ungewöhnlichen Nebendingen zeigt sich viel Leben und treffliche Erfindung."

Am wenigsten sind wir im Stande über die Formgebung im Einzelnen und über die materielle Technik zu urteilen, da hier natürlich die Restauration das Original nicht wie in der Composition vertreten kann, und da, wie Welcker erinnert, die echten Theile auch durch Abraspeln bei Gelegenheit der Aufstellung in der Chiaja reale 1736 gelitten haben, indem man sie in gleicher Weisse mit den modern restaurirten Stücken erscheinen lassen wollte. Trotzdem ist die Formgebung und die Feinheit des Meissels im Einzelnen auch schon von Anderen gebührend gewürdigt

worden, so lobt Winkelmann die feine und sichere Arbeit an der Cista zu Dirkes Füssen, das über diese Cista fallende Gewand, die am wenigsten restaurirte Antiope und die sitzende Nebenfigur, deren Kopf er dem Stil nach mit denen der Söhne Laokoon's vergleicht. Ich kann, was sich nach der Zeichnung am wenigsten beurteilen lässt, bestätigen, dass die Antiope der reinen Form nach einen überaus wohlthuenden Eindruck, denjenigen eines echt griechischen Kunstwerkes hervorbringt, und als einzelne Statue aufgestellt ohne Frage durch den Adel und die harmonische Fülle aller Formen den Gegenstand allgemeiner Bewunderung bilden würde, während freilich zugestanden werden muss, dass sie in den Zusammenhang des Ganzen, trage sie auch zur Abrundung der Composition bei, nur locker eingereiht erscheint. Die Gewandung der Dirke ist mit höchster Meisterschaft behandelt; motivirt durch den Festanzug der Königin ist sie in ihrer Fülle sowohl an sich wie in ihrem Gegensatze zu dem aus ihr hervorblühenden nackten Körper mit auserlesener Virtuosität zu den prächtigsten Effecten benutzt. Dass diese Effecte berechnet und von den Künstlern mit derselben bewussten Absicht herbeigebracht sind, wie diejenigen in der Formbehandlung des Laokoon, ist augenscheinlich, und wenn wir nach diesen erhaltenen Theilen des Originals die uns verlorenen grösseren Partien beurteilen dürfen, so erweist sich auch in dieser Hinsicht unsere Gruppe als ein dem Laokoon nahe verwandtes Kunstwerk. Wie gross in allen übrigen Beziehungen die Verwandtschaft sei, dürfte hier nochmals hervorzuheben überflüssig erscheinen, und deshalb weisen wir zum Schlusse nochmals darauf hin, dass die Gruppe des farnesischen Stieres ausser der Bedeutung, die sie selbständig als Kunstwerk ersten Ranges für sich in Anspruch nimmt, für die Kunstgeschichte als datirbares Monument aus der Blüthezeit der rhodischen Kunst die allergrösste Wichtigkeit hat, da ihre fast allseitige innere Verwandtschaft mit dem Laokoon für die gleichzeitige Datirung dieser Gruppe ein Gewicht von solcher Schwere in die Wagschale wirft, dass auch die besten Argumente für die römische Entstehung des Laokoon kaum im Stande sind, ihm irgend mit Erfolg entgegenzuwirken.

Anmerkungen zum fünften Buch.

1) [S. 133.] Bernhardy, Geschichte der griech. Litteratur 1, S. 371.

2) [S. 134.] Hettner, Vorschule der bildenden Kunst der Alten. S. 240.

3) [S. 136.] Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 504, Müller, Handb. §. 154.

4) [S. 136.] Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 504.

5) [S. 137.] Und nicht allein die Namen ihrer hervorragenden Dichter, auch diejenigen der wirklich bedeutenden, Neues schaffenden Bildner, die Namen der pergamenischen, rhodischen, trallianischen Künstler sind der römischen Kunstgeschichtschreibung überliefert, und wer darf behaupten, dies sei nicht durch die gleichzeitige Kunstlitteratur geschehn?

6) [S. 138.] Vergl. was Müller im Handb. §. 149—151 anführt und die Zusätze und Bemerkungen zu diesen Paragraphen in Stark's Archäol. Studien, Wetzlar 1852, S. 30 f.

7) [S. 138.] Über Menächmos vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 418.

8) [S. 138.] Darstellungen stieropfernder Siegesgöttinnen siehe in Müller's Handb. §. 406, ein statuarisches Beispiel ist abgebildet in Clarac's Musée des sculptures 2, pl. 406 Nr. 605, unter dem irrigen Namen der Europa.

9) [S. 138.] Die im Text berührte Thatsache ist begründet in einer schönen Untersuchung über die Zeit des Seltenerwerdens und des Aufhörens der athletischen Siegerstatuen in Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 520 f.

10) [S. 139.] Das Horologium des Kyrrhestiers Andronikos, der sogenannte Thurm der Winde, ist abgeb. in Stuart's Antiquities of Athens 1, chapter 3, und sonst mehrfach.

11) [S. 140.] Über Mikon vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 502.

12) [S. 142.] Abgebildet sind diese Kameen unter Anderem in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 1, Nr. 226 a—229, die Bronzebüsten das. Nr. 222 a u. 223 a, vergl. Handb. §. 158 (159) 3 und 161, 4.

13) [S. 142.] Siehe Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 505 f.

14) [S. 145.] Es ist dies der bekannte Lehrsatz, welchen namentlich Visconti und Thiersch verfochten und den manche Neuere als Glaubensartikel nachsprechen. Je mehr die ganze Darstellung in meinem Buche darauf abzielt, das Irrthümliche dieses Lehrsatzes durch Thatsachen zu erweisen, desto weniger kann ich es für meine Aufgabe halten, an dieser Stelle den Argumentationen der beiden grossen Gelehrten in directer Polemik entgegenzutreten, weshalb ich eine Fülle theils von Anderen, theils von mir selbst gemachter Bemerkungen über das Unhistorische und Unmögliche der Visconti'schen und Thiersch'schen Ansicht unterdrücke.

15) [S. 145.] Über die Kunstschule von Pergamos vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 442 ff.

16) [S. 145.] Vergl. Bd. 1, S. 215 und 219.

17) [S. 146.] Vergl. besonders noch Gerhard, Auserlesene Vasenbilder 1, S. 21 f. Note 7.

18) [S. 147.] Wenn die uns erhaltenen Denkmäler der pergamenischen Kunstschule, die Gruppe in der Villa Ludovisi und der Sterbende im Capitol die Originale sind, woran nicht zu zweifeln ist, und wenn dieselben, was ebenfalls kaum als zweifelhaft betrachtet werden kann, zusammengehören und Theile einer ausgedehnten Gruppe sind, so werden wir diese kaum für etwas Anderes als für eine Giebelgruppe halten dürfen, zu deren Eckfigur der Sterbende sich durchaus eignet. Es sind hiegegen allerdings einige, aber wenig erhebliche Bedenken laut geworden, auf deren Widerlegung ich verzichten zu dürfen glaube.

19) [S. 152.] In einer auch in manchem anderen Betracht unerfreulichen (um nicht mehr zu sagen) Recension von Brunn's Künstlergeschichte in Jahn's Jahrbüchern Bd. 49, S. 290, spricht E. Braun gegen die Richtigkeit der Bildung der als vom Athem gehoben dargestellten Brust des Sterbenden Bedenken aus, die, abgeleitet von der Tiefe der in die Lunge eingedrungenen Wunde, medicinisch und physiologisch sehr gelehrt klingen, dennoch aber, wie mir berühmte Physiologen und Mediciner unter meinen Freunden versichern, vollkommen irrig sind.

20) [S. 152.] Die Situation des Sterbenden kann nicht schöner, und, einige Einzelheiten ausgenommen, richtiger geschildert werden, als sie Lord Byron im Childe Harold canto 4, stanza 140 beschreibt in den Worten:

I see before me the gladiator lie;
He leans upon his hand, his manly brow
Consents to death but conquers agony,
And his drooped head sinks gradually low.
And through his side the last drops ebbing slow (?)
From the red gash fall heavy one by one, (?)
Like the first of a thundershower; and now
The arena swims before him, he is gone
Ere ceased the inhuman shout, which haild the wretch who won.

21) [153.] Man vergleiche, um einen bestimmten Anhaltepunkt der Vorstellung zu gewinnen, nur die Statue eines sterbenden Kriegers im Museo borbonico, abgeb. Mus. Borb. 7, pl. 24 und bei Clarac pl. 858 B, 2158, die in mancher Hinsicht unserem Sterbenden ähnlich componirt, im Charakter aber sehr verschieden ist.

22) [S. 154.] Kresilas' sterbenden Verwundeten könnte man zur Noth in der so eben (Note 21) angeführten Statue wiedererkennen, obgleich ich weit davon entfernt bin, deren Zurückführbarkeit auf jenes berühmte Original für mehr als möglich anzusprechen.

23) [S. 161.] Über das von Plinius angegebene technische Verfahren des Aristonidas macht Müller im Handb. §. 306, 3 die Bemerkung: „merkwürdig sind Silanion's Iokaste durch Silber- und Aristonidas' schamrother Athamas durch Eisenbeimischung, da doch Eisen sich sonst mit Kupfer nicht mischen lässt". Um über diese technisch-metallurgische Frage in's Klare zu kommen, legte ich dieselbe meinem Collegen, dem Chemiker Dr. Knop vor, von dem ich folgende Auskunft erhielt: „Das kohlenstoffhaltige Eisen, solches war ohne Zweifel alles Eisen, das die Alten darstellten, legirt sich mit Kupfer nicht in solchen Verhältnissen, dass die daraus erhaltene Metallmasse beim Rosten vorwaltend Eisenrost gäbe. Nur sehr gut entkohltes Schmiedeeisen lässt sich mit Kupfer legiren; Mischungen, die gleiche Gewichtsmengen Kupfer und Eisen enthalten, hat man hergestellt, aber nur in kleinen Mengen. Diese Legirungen sind nur schwer zu erhalten. Überdies dürfte der Rost von den letzteren grün, nicht gelb ausfallen, worüber allerdings Erfahrungen nicht vorliegen."

24) [S. 162.] Die sehr umfangreiche Litteratur über den Laokoon ist am vollständigsten und genauesten verzeichnet in den Verhandlungen der 16. Versammlung deutscher Philologen u. s. w. in Stuttgart, Stuttgart 1857, S. 165, Note 12. Hierzu kommt als Neuestes ein Vortrag über die Laokoongruppe von Häckermann in Greifswald, gehalten am 9. December 1856, Greifswald bei Kunike.

25) [S. 163.] Ich sage: Kaiser Titus, weil wir ihn wesentlich als solchen kennen, für das Chronologische bemerke ich jedoch, dass man genauer von dem Feldherrn Titus (Titus imperator), dem nachmaligen Kaiser reden müsste, denn als Plinius die betreffende Stelle schrieb, hatte Titus den Thron noch nicht bestiegen, was erst einige Jahre später, bekanntlich im Jahre 79 n Chr., geschah, kaum zwei Monate vor dem Tode des Plinius bei dem Ausbruch des Vesuv am 24. August. Da aber über die Person dessen, in dessen Palaste oder Hause die Laokoongruppe stand, kein Zweifel sein kann, so glaubte ich im Text die uns geläufige Bezeichnung des Titus als Kaiser gebrauchen zu dürfen.

26) [S. 163.] Vergl. Thiersch, Epochen S. 322, Note 32.

27) [S. 164.] Die Fragmente von Wiederholungen der Laokoongruppe sind verzeichnet in Welcker's Katalog des bonner Museums S. 14, und in Feuerbach's Geschichte d. griech. Plastik 2, S. 190.

28) [S. 166.] Die Erklärung der Worte de consilii sententia von dem Beschlusse oder Befehl des Geheimraths oder Staatsraths des römischen Kaisers ging von Lachmann aus, der sie in der Archäol. Zeitung von 1845 S. 192 aufstellte. Später auf die inneren Schwierigkeiten dieser Erklärung aufmerksam geworden, hat der grosse Kritiker in derselben Zeitschrift von 1848, S. 237 diese zu umgehen gesucht, indem er dem Worte consilium eine speciellere Bedeutung beilegte und dasselbe anstatt vom Staatsrathe von „einer archäologischen Verschönerungscommission" erklärt. Bei dieser neuen Erklärung bleiben aber nicht allein die sachlichen Bedenken genau dieselben, wie bei der älteren, sondern es kommen auch noch neue, theils sprachliche, theils sachliche hinzu, erstens nämlich dass consilium ohne allen weiteren Beisatz niemals eine eigene, nicht ständige, sondern zu bestimmten Zwecke ernannte Commission bedeuten kann und zweitens, dass das Vorhandengewesensein einer solchen Commission in keiner Weise bezeugt oder auch nur wahrscheinlich ist. Vergl. besonders Welcker Alte Denkmäler 1, S. 336.

29) [S. 166.] Die Belege für die officielle und formelhafte Bedeutung der Worte de consilii sententia sind neuerdings gesammelt von Stephani im Bulletin de la classe historico-philologique de l'Académie impériale de St. Pétersbourg 1849, VI. p. 8 ff.

30) [S. 167.] Die einzigen bildlichen Darstellungen des Laokoonmythus ausser den oben angegebenen Fragmenten von Wiederholungen der Gruppe sind: 1) ein Gemälde im vaticanischen Codex des Vergil, 2 u. 3) zwei Contorniaten mit dem Kopfe des Nero und dem des Vespasian auf dem Avers, der erstern von sehr zweifelhafter Echtheit. Alle drei Darstellungen, welche abgebildet sind in den Verhandlungen der 16. Philologenversammlung (Note 24), S. 168, bieten trotz allen Abweichungen die augenscheinlichsten Reminiscenzen der Gruppe, und Niemand kann auch nur eine derselben für älter als die Gruppe erklären, selbst diejenigen nicht, welche die Gruppe in Rom entstanden denken. Dass die Kaiserköpfe auf den Contorniaten keinen Schluss auf die Zeit der Prägung zulassen, ist schon von Eckhel, Doctrina Numm. vett. 8. p. 310 sqq., erwiesen.

31) [S. 167.] Dass eine Bestellung der Laokoongruppe von Seiten des Geheimraths ohne eine bestimmte äussere Veranlassung undenkbar sei, ist wenigstens von Einem im gegnerischen Heerlager empfunden worden, von Haakh, der in den bereits angeführten Verhandll. der 16. Philologenversammlung S. 166 f. eine solche bestimmte, politische Veranlassung nachzuweisen sucht. Jedoch ist dieser Versuch in einem solchen Grade unglücklich ausgefallen und abgeschmackt, dass es sich nicht der Mühe verlohnt, denselben hier mitzutheilen oder näher zu charakterisiren.

32) [S. 168.] Möglicherweise beruht Plinius' Ausdruck de consilii sententia fecerunt auf einer nicht ganz geschickten Übersetzung der ihm überlieferten Künstlerinschrift selbst.

33) [S. 169.] Die Behauptung, dass das Activum repleverunt nicht auf die Gleichzeitigkeit der Künstler mit der Erbauung oder Ausschmückung der Kaiserpaläste auf dem Palatin bezogen zu werden braucht, wird schlagend gerechtfertigt durch eine von Bergk nachgewiesene Parallele aus Plinius selbst. 35, 114 sagt Plinius von dem Maler Antiphilos: Hesionam pinxit et Alexandrum ac Philippum cum Minerva, qui sunt in schola in Octaviae porticibus, et in Philippi Liberum patrem, Alexandrum, Hippolytum tauro emisso expavescentem, in Pompeia vero Cadmum et Europam; denn zu dem Satze et in Philippi u. s. w. kann man als Verbum schlechterdings nur pinxit ergänzen. Daraus müsste nun also geschlossen werden, Antiphilos habe in der Römerzeit und in Rom gelebt, und doch wissen wir, dass er in Alexander's Zeit lebte und dass nur seine Werke in Rom waren.

34) [S. 172.] Für Sophokles' Tragödie Laokoon vergl. Welcker's Griech. Tragödien 1, S. 151 ff.

35) [S. 176.] Die Übereinstimmung der Gruppe mit Vergil in Bezug auf das: manibus tendit divellere nodos nahmen unter Anderen an: Visconti Oeuv. div. 4, 141, und Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 332 an, und ich bin diesen Männern früher gefolgt in meinen kunstarchäol. Vorll. S. 152.

36) [S. 177.] Hettner, Vorschule u. s. w. S. 278.

37) [S. 178.] Vergl. C. Prien: Über die Laokoongruppe, ein Werk der rhodischen Schule, Lübeck 1856, S. 9 u. 10.

38) [S. 181.] Bekanntlich war es Goethes Ansicht, die Gruppe des Laokoon lasse sich als ein aussermythisches Kunstwerk, als die Darstellung einer Scene des wirklichen Lebens auffassen.

39) [S. 185.] Wohl zu beachten ist es, dass Phidias an dem Thron seines olympischen Zeus allerdings die Niederlage der Niobiden, nicht aber Niobe selbst darstellt, vergl. Band 1, S. 202.

40) [S. 195.] Vergl. K. F. Hermann: Über die Studien der griechischen Künstler S. 34.

41) [S. 197.] Häckermann in der Note 24 angeführten Schrift.

42) [S. 197.] Feuerbach, Der vaticanische Apollo, S. 339.

43) [S. 197.] Geschichte der griechischen Plastik 2, S. 187.

44) [S. 197.] Häckermann a. a. O. S. 31.

45) [S. 200.] Über die Künstler von Tralles vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 495, und ganz besonders Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 352 ff.

46) [S. 201.] Die Restaurationen am farnesischen Stier sind genau verzeichnet bei Welcker a. a. O. S. 365 f.

47) [S. 201.] In der Archäol. Zeitung von 1856, Nr. 56.

48) [S. 202.] Vergl. hierüber den in der vorigen Note angeführten Aufsatz O. Jahn's.

SECHSTES BUCH.

DAS NACHLEBEN DER GRIECHISCHEN KUNST UNTER RÖMISCHER HERRSCHAFT.

EINLEITUNG.

Wenn wir die Ergebnisse unserer Betrachtungen im fünften Buche im Ganzen überblicken, so treten uns aus denselben zwei bedeutungsschwere Thatsachen mit ganz besonderer Klarheit entgegen. Die erstere dieser Thatsachen ist die, dass die griechische Plastik in der vorigen Periode die Grenzen ihres originalen Schaffens erreicht hat. Ihre höchsten Leistungen in dieser Zeit, die pergamenischen Gallierschlachten und die rhodischen Gruppen des Laokoon und der Strafe Dirkes, obwohl sie, verglichen mit den vollendetsten Schöpfungen der beiden vorangegangenen Epochen, bereits eine Entartung der Kunst, eine Abweichung derselben von dem ihr eigenthümlichen Gebiete bezeichnen, bilden doch zugleich in gewissem Sinne die Endpunkte und den Abschluss der fortschreitenden Entwickelung. Denn während sie alles Frühere überbieten und ein Neues, bis dahin Unerhörtes in die Plastik einführen, konnten sie selbst in keiner Weise mehr überboten werden, jeder Versuch hierzu, sofern wir uns einen solchen überhaupt denken können, würde gradezu eine Ausartung, eine Missgeburt der Kunst gewesen sein.

Die zweite wichtige Thatsache ist die, dass diese hervorragenden Leistungen und Schöpfungen vereinzelt und örtlich beschränkt dastehn. Allerdings ragen auch in den früheren Perioden die Werke der grossen Meister über alles gleichzeitig Geschaffene weit hinaus, allerdings finden wir auch in den früheren Perioden, dass einzelne Orte, Athen, Argos und Sikyon die überwiegend bedeutenden und glänzenden Pflegestätten der Kunst darstellen, allein die bedeutende Zahl tüchtiger und gediegener Künstler aus fast allen griechischen Staaten, welche sich den ersten Meistern als Genossen und Schüler im engeren oder weiteren Sinne anschliessen, und die Förderung, welche die bildende Kunst fast ohne Ausnahme in allen Städten und Landschaften fand, in denen Griechen wohnten, zeigt uns, dass die Impulse, welche von den genannten Mittelpunkten ausgingen, sich allseitig und im weitesten Umfange fortpflanzten, während das Studium der Monumente selbst, nicht allein der grossen und öffentlichen, nicht allein der Werke hervorragender und namhafter Künstler, sondern auch der unscheinbaren Hervorbringungen unbekannter Handwerker uns beweisen, dass in der Zeit von den Perserkriegen bis auf die Diadochen Alexander's ganz Griechenland an der Entwickelung seiner plastischen Kunst selbstthätig theil-

nahm. Im Gegensatze hierzu haben wir gesehn, dass in der Periode des Hellenismus kein Ort, ausser Pergamos und Rhodos, ein selbständiges Kunstleben aufzuweisen hat, dass selbst die glänzenden Monarchien der Diadochen Alexander's nicht im Stande waren, die Kunst durch die Darbietung der überschwänglichsten Mittel zu neuer und originaler Production zu treiben, und dass, mögen wir an den Fortgang der Kunstübung auch in weiterem Umfange als in dem sie überliefert und bezeugt ist, ja im grössten Masse glauben, diese Kunstübung nirgend im Stande oder geneigt war, den wirklichen Fortschritten der Entwickelung in der pergamenischen und rhodischen Kunst zu folgen, die neuen Errungenschaften dieser Schulen zu verallgemeinern, sondern sich genügen liess, vervielfältigend, nachahmend, reproducirend mit der Erbschaft aus der höchsten Blüthezeit zu schalten und zu walten. Wir haben in der Einleitung zum fünften Buche behauptet, dass Plinius' Wort, nach der 121. Olympiade habe die Kunst aufgehört, auf die organische Fortentwickelung der Kunst bezogen, zu Recht bestehe, und diesen Satz wiederholen wir hier mit Nachdruck, wir wiederholen, dass die Kunstentwickelung im gesammten Griechenland, Pergamos und Rhodos ausgenommen, in der Periode des Hellenismus darniederlag.

Zu einer neuen Erhebung der Kunst war ein neuer Anstoss nöthig. Vergegenwärtigen wir uns die schon früher charakterisirte Lage des griechischen Volkes in der Periode des Hellenismus und um die Zeit, von der wir jetzt zu reden beginnen, so werden wir ohne Mühe gewahr werden, dass dieser neue Anstoss zur Erhebung der Kunst nicht vom griechischen Volke selbst ausgehn konnte. Nirgend im Leben der griechischen Nation, weder im öffentlichen noch im privaten, weder in der Politik noch in der Religion noch in der Literatur finden sich die Elemente, welche eine neue Entwickelung der Kunst sei es bedingen, sei es auch nur ermöglichen; Griechenland erscheint uns in der Zeit, welche seiner Unterwerfung unter die Herrschaft Roms vorherging, in jeder Hinsicht alternd, siech, heruntergekommen. Sollte demnach die griechische Plastik einen Impuls zu erneuter Thätigkeit erhalten, so musste dieser von aussen kommen, und er kam von aussen und wurde gegeben durch Griechenlands Unterwerfung unter Rom, durch welche griechische Bildung und griechische Litteratur in Rom einzog und sich einbürgerte.

Bevor wir nachzuweisen versuchen, wie dies geschah, und welches die Folgen dieses äusserlichen Impulses für die neuen Leistungen der griechischen Plastik waren, wollen wir nicht unterlassen darauf hinzuweisen, dass Plinius, obwohl er den inneren Grund nicht angiebt, dennoch mit seiner Bemerkung, die Kunst habe sich um die 156. Olympiade neuerlich erhoben, den Zeitpunkt richtig bezeichnet, in welchem sie den neuen Anstoss von Rom aus empfing. Wir werden weiter unten nachzuweisen suchen, dass die Künstler der 156. Olympiade, von deren Auftreten Plinius den neuen Aufschwung datirt, und die er im Verhältniss zu den früheren freilich untergeordnete, aber doch als tüchtig anerkannte Künstler nennt, im Dienste des Metellus Macedonicus in Rom arbeiteten, desselben Mannes, der auch zu seinen Bauten in Rom den ersten namhaften griechischen Architekten, von dem wir dies wissen, berief. Sehr richtig scheint mir Brunn[1]) anzunehmen, dass Plinius in seinen Quellen das Jahr 600 der Stadt Rom, welches dem zweiten Jahre de 156. Olympiade (154 v. Chr.) entspricht, als den Zeitpunkt angegeben fand, in welchem die griechische Kunst in Rom vorwie-

genden Einfluss gewann, und dass die Künstler, welche Plinius aus der mit Ol. 156 beginnenden Epoche anführt, eben diejenigen seien, welche diesen Einfluss vornehmlich geltend machen. Von diesem Zeitpunkte an bildet also Rom den Boden, auf welchem die griechische Kunst die Stätte ihres Nachlebens findet, und Roms Schutz und Pflege ist es, der wir die überwiegende Mehrzahl der unsere Museen füllenden Werke der griechischen Plastik verdanken.

Um die Art dieses Schutzes und dieser Pflege der griechischen Kunst in Rom würdigen und deren Consequenzen berechnen und verstehn zu lernen, wollen wir zunächst uns zu vergegenwärtigen suchen, wie die römische Liebhaberei der griechischen Kunst entstand und welche Stellung sie der Kunstübung in Rom anwies.

Die Geschichte des Einflusses der griechischen Kunst auf die Kunstübung der italischen Stämme seit jener Zeit, wo unseres Wissens mit Demaratos von Korinth die ersten griechischen Künstler nach Italien übersiedelten (Band 1, S. 75), ist noch nicht geschrieben, obgleich die Materialien für deren Erforschung bereits ansehnlich angewachsen und noch ganz neuerlich durch bedeutungsvolle Funde in Etrurien vermehrt worden sind. Für die ältere Geschichte der directen und indirecten Einwirkungen der griechischen Kunst auf die original römische dagegen besitzen wir bisher nur wenige Anhaltepunkte[2]) von obendrein nicht durchaus unzweifelhafter Sicherheit, und es ist unmöglich vorherzusehn, ob wir jemals in den Besitz genügender Unterlagen gelangen werden, um die Geschichte des allmälig wachsenden Einflusses der griechischen Kunst auf die römische in weiterem Umfange, namentlich mit Rücksicht auf die Chronologie und mit weiterer Rücksicht auf das Verhältniss zur Geschichte der Einbürgerung der griechischen Litteratur in Rom festzustellen. Wie es sich hiermit aber auch verhalten haben möge, als sicher dürfen wir die im Vorhergehenden erwähnte und auch von Plinius berührte Thatsache betrachten, dass das Bekanntwerden der Römer mit der griechischen Kunst in grösserem Umfange um die Mitte des sechsten Jahrhunderts der Stadt (am Ende des dritten vorchristlichen Jahrhunderts) beginnt, dass der Anfang der unbedingten Herrschaft der griechischen Kunst in Rom diesem Zeitpunkt um etwa ein halbes Jahrhundert folgt, und in runder Summe in das Jahr 600 der Stadt (ca. 150 v. Chr.) fällt, und endlich, dass sowohl jenes Bekanntwerden nebst seinen Consequenzen wie auch die endliche Übersiedelung der griechischen Kunst nach Rom eine Folge ist der Unterwerfung Griechenlands unter römische Obmacht und der Plünderung griechischer Städte durch römische Feldherrn, Beamte und Private, durch welche griechische Kunstwerke in immer wachsender Menge nach Rom versetzt wurden. Da dies sich so verhält, so werden wir uns die Geschichte der Plünderung griechischer Städte und der Verpflanzung griechischer Kunstwerke nach Rom, wenngleich nur in einer flüchtiger Skizze, vergegenwärtigen müssen[3]).

Den Reigen derjenigen Feldherrn, welche aus eroberten griechischen Städten Kunstwerke in grösserer Zahl nach Rom entführten und den Römern Geschmack an derartiger Beute beibrachten, eröffnet Marcellus, welcher nach der Eroberung von Syrakus im Jahre Roms 542 (212 v. Chr.) der Stadt ihre meisten und schönsten Denkmäler, theils Werke der Plastik, theils Gemälde wegnahm, dieselben in seinem Triumphzuge aufführte, und mit ihnen besonders den von ihm geweihten Tempel des Honos und der Virtus (der Ehre und Tapferkeit) am capenischen Thore schmückte,

während man auch an anderen Stellen der Stadt Kunstwerke aus dieser Beute fand. Leider erfahren wir über die von Marcellus nach Rom gebrachten Bildwerke Nichts im Einzelnen, und da Syrakus auch nach dieser Plünderung noch im Besitze nicht unbeträchtlicher Kunstschätze blieb, lässt sich auch nicht einmal vermuthungsweise bestimmen, welche und welcher Art die von Marcellus geraubten Werke gewesen sind. Eben so wenig vermögen wir anzugeben, was und wie Vieles an Kunstwerken aus dem im zweiten punischen Kriege von Q. Fulvius Flaccus zerstörten Capua nach Rom gelangte, und wissen nur, dass dem Collegium der Pontifices das Recht ertheilt wurde, nach Willkür mit den Denkmälern dieser wie der anderen campanischen Städte zu schalten. Genauer sind unsere Nachrichten über die Kunstbeute, welche Fabius Maximus bei der Eroberung Tarents im Jahre 210 v. Chr. machte; denn wir erfahren nicht nur, dass diese Beute fast eben so reich war wie die syrakusische des Marcellus, sondern wir können auch feststellen, dass der in Tarent aufgestellte Koloss des Herakles von Lysippos (oben S. 67) durch Fabius Maximus nach Rom gelangte. Den ersten Erwerb von Kunstwerken aus dem Mutterlande Griechenland machte T. Quintius Flaminius, wesentlich aus der Beute, welche er dem bei Kynoskephalä im Jahre 198 v. Chr. geschlagenen Philippos von Makedonien abnahm, und welche durch früheren Kunstraub aus verschiedenen griechischen Städten von Philippos zusammengehäuft war. Ein vollständiges Verzeichniss der von Flaminius in seinem Triumphe aufgeführten Kunstwerke fehlt uns, selbst über besonders hervorragende besitzen wir leider keine Angaben, aber für den Umfang des Kunsterwerbes der Römer bei dieser Gelegenheit giebt es uns einen Masstab, wenn wir erfahren, dass Flaminius' Triumpheinzug in Rom drei Tage dauerte, an deren erstem die Statuen von Erz und Marmor hereingeschafft wurden, während der zweite ausser für mancherlei andere Kostbarkeiten für Vasen mit Reliefen und andere Kunstwerke geringeren Umfangs bestimmt war. Noch ungleich reicher an Kunstschätzen war jedoch der Triumphzug, welchen M. Fulvius Nobilior nach Unterwerfung der mit Antiochos von Syrien gegen die Römer verbunden gewesenen Ätoler im Jahre 191 v. Chr. feierte und welchen er ganz besonders mit den in Ambrakia, der früheren Residenz des Königs Pyrrhos von Epeiros, weggenommenen aber auch mit sonsther erworbenen Kunstwerken ausstattete. In Bezug auf diesen Triumph des Fulvius Nobilior wird uns die Zahl der nach Rom gebrachten Statuen angegeben, und wir finden, dass ihrer nicht weniger als 285 eherne und 230 marmorne waren. Einzeln genannt werden uns unter diesen Statuen Musen von Erz, welche Fulvius in den von ihm erbauten Tempel des Hercules weihte, deren Meister wir aber nicht kennen; daneben erfahren wir, was hervorgehoben zu werden verdient, dass Fulvius Künstler aus Griechenland nach Rom brachte, um die Einrichtungen zu den Festen bei seinem Triumph zu besorgen. Ein Jahr später folgte der Triumph des L. Scipio nach dem Siege über Antiochos bei Magnesia (190 v. Chr.), der deswegen besonders erwähnt zu werden verdient, weil er von den Alten unter den Triumphen hervorgehoben wird, durch welche der Geschmack der Römer an griechischen Kunstwerken geweckt wurde. Nach einer etwas längeren Pause folgte sodann (168 v. Chr.) der Triumph des Ämilius Paullus nach der Besiegung des Perseus von Makedonien in der Schlacht bei Pydna. Von den bei dieser Gelegenheit nach Rom geschafften griechischen Kunstwerken kennen wir nur eines namentlich,

eine Athene des Phidias, welche Ämilius Paullus neben dem Tempel der Fortuna weihte (Band 1, S. 199), dagegen können wir uns von der überschwänglichen Fülle dieses Erwerbes eine Vorstellung nach der Angabe machen, dass auch dieser Triumphzug drei Tage in Anspruch nahm, deren erster für den Aufzug von 250 Wagen mit Statuen und Gemälden kaum ausreichte. Den wieder nach einer etwas längeren Pause im Jahre 148 v. Chr. folgenden Triumph des Metellus Macedonicus über Pseudophilippos erwähnen wir besonders deshalb, weil wir wissen, dass durch ihn die grosse Reitergruppe der Helden am Granikos von Lysippos (oben S. 70) aus Dion in Makedonien nach Rom kam. Zwei Jahre, nachdem Makedonien zur römischen Provinz geworden war, im Jahre 146 v. Chr. (Ol. 158, 3) folgte die Einnahme Korinths durch Mummius und die Einverleibung von ganz Griechenland als Provinz Achaia in das römische Reich. Die Rohheit, mit der Mummius und seine Soldaten bei Korinths Einnahme gegen die erbeuteten Kunstwerke verfuhren, ist zu bekannt als dass wir hier von derselben erzählen müssten, auch interessirt uns weniger die Geschichte der Zerstörung griechischer Kunstwerke als diejenige ihrer Überführung nach Rom. In Beziehung auf die letztere bemerken wir deshalb nur, dass nach Mummius' Plünderung in dem reichen und üppigen Korinth kaum andere als die Werke des alten Stils zurückblieben, für welche damals die Liebhaberei in Rom noch nicht erwacht zu sein scheint, obwohl es wahrscheinlich ist, dass schon unter der ambrakischen Beute des Fulvius Nobilior sich Werke der alten kretischen Meister Dipoinos und Skyllis (Band 1, S. 82 f.) befunden haben. Wenn aber Strabon angiebt, dass durch die Einnahme Korinths die meisten und besten griechischen Kunstwerke nach Rom kamen, so gewinnen wir dadurch einen wenigstens ungefähren Masstab für den Reichthum der Beute des Mummius.

Nachdem wir die Erzählung von dem griechischen Kunsterwerb Roms bis auf diesen Punkt fortgeführt haben, welcher mit dem Zeitraum wesentlich zusammenfällt, in welchem die in diesem sechsten Buche zu betrachtende Periode der griechischen Kunst, die Periode ihres Nachlebens in Rom und unter römischer Herrschaft beginnt, und nachdem wir uns aus den mitgetheilten Nachrichten über den Umfang der Beute überzeugt haben, dass schon damals die Zahl der in Rom angehäuften griechischen Kunstwerke etliche Tausende betragen haben muss, eine hinreichende Menge um nicht allein den Kunstgeschmack zu wecken, wenn er überhaupt zu wecken war, sondern auch, um demselben einen festen Halt und eine bestimmte Richtung geben, glauben wir die Geschichte der ferneren Kunstplünderungen in Griechenland noch summarischer behandeln zu dürfen, als bisher, indem wir nur die hauptsächlichsten Thatsachen hervorheben und auf die Zeitpunkte sei es besonders massenhafter, sei es besonders hervorragender und massgebender Erwerbungen hinweisen. Unerwähnt darf hierbei nicht bleiben, dass einerseits, während die Römer in der früheren Zeit ihrer griechischen Kunstplünderungen sich gescheut hatten, Heiligthümer zu verletzen und geweihete Cultbilder wegzunehmen, diese Rücksicht im Verlaufe der Zeit mehr und mehr aus den Augen gesetzt und Alles weggenommen wurde, was gefiel und was transportabel erschien, und dass andererseits, während in der früheren Zeit die Erwerbungen von Kunstwerken fast ausschliesslich mit der Eroberung griechischer Städte in Zusammenhang standen, den siegreichen Feldherrn zufielen und von diesen zum öffentlichen Schmuck der Stadt Rom und neuerrichteter

öffentlicher Bauten verwendet wurden, von der Zeit an, in den wir mit unsern Betrachtungen stehn, und zwar in wachsendem Verhältniss auch die römischen Beamten in den unterworfenen Ländern und römische Privatpersonen Kunstwerke durch Raub oder Kauf an sich brachten. Hiefür ist der von Cicero wegen seiner Räubereien angegriffene Verres das bekannteste aber keineswegs einzige Beispiel. Von dieser Zeit an wurden auch die, sei es im Kriege, sei es durch Gewalt oder Kauf von Einzelnen erworbenen Kunstschätze in zunehmendem und bald überwiegendem Verhältniss als Privateigenthum betrachtet und zum Schmucke der Wohnhäuser, Villen und Paläste der Privaten verwendet. Dies ist deshalb von nicht geringer Bedeutung, weil sich die Kunstliebhaberei und das Streben nach Kunstkennerschaft in der Regel an dem eigenen Besitz rascher und nachhaltiger zu entzünden pflegt, als an öffentlich ausgestellten Monumenten; auf dies Erwachen einer intensiven Kunstliebhaberei und des mit ihr in Verbindung stehenden Studiums, des Strebens nach Kennerschaft oder der wirklichen Kennerschaft in Rom aber kommt es für die Erklärung der Stellung, welche die griechische Kunst in Rom in unserer Periode einnahm, sehr wesentlich an.

Wenden wir aber, bevor wir auf diesen Punkt näher eingehn, noch einen Augenblick unsere Aufmerksamkeit auf die Geschichte des Wachsthums des römischen Kunstbesitzes zurück, so erscheinen in derselben bis auf die römische Kaiserzeit als die wichtigsten Daten zuerst die attalische Erbschaft Roms (oben S. 147) im Jahre 133 (Ol. 161, 3), durch welche ausser mannigfaltigen Kostbarkeiten wahrscheinlich auch Kunstwerke, vielleicht die Elfenbeinthüren nach Rom kamen, die später den palatinischen Apollotempel schmückten, und möglicherweise ebenfalls die Schlachtgruppen, zu denen die Gallierdarstellungen gehörten, die uns im ersten Capitel des fünften Buches beschäftigt haben. Ein späterer Erwerb dieser Schätze ist freilich ebenfalls möglich. Von gewaltsamen Aneignungen von Kunstwerken fehlen uns für die nächsten Zeiten die genaueren Angaben, aber es kann nicht zweifelhaft sein, dass Sullas Eroberung Athens und seine Plünderung der Tempelschätze von Delphi, Olympia und Epidauros im zweiten mithradatischen Kriege (86 v. Chr.), obwohl uns Einzelangaben über die von Sulla erbeuteten Kunstwerke fehlen, deren eine nicht geringe Zahl nach Rom versetzte. Zugleich ist Sullas Feldzug in Asien gegen Mithradates deshalb wichtig, weil nach ausdrücklichem Zeugniss bei dem Aufenthalte in Kleinasien die Erkenntniss des Werthes kostbarer Kunstwerke und der Geschmack an solchen, verbunden mit der Sucht, sie zu besitzen, in die Legionen in ihrer Gesammtheit und in den gemeinen Mann kam, und dass seitdem das Plünderungssystem der Einzelnen und das Streben nach Privatbesitz von Kunstwerken beginnt. Unter den Sculpturen, welche Lucullus im dritten Kriege gegen Mithradates erwarb und im Jahre 68 im Triumphe aufführte, werden uns dagegen die Statue des Autolykos von Sthennis (oben S. 55) aus Sinope und diejenige des Apollon von Kalamis aus Apollonia am Pontos besonders angeführt, während durch Pompeius' endlichen Sieg über Mithradates im Jahre 61 besonders geschnittene Steine, Bilder aus Gold und andere Kostbarkeiten, von berühmten plastischen Werken aber auch ein Herakles des Myron nach Rom kam.

Von den römischen Kaisern sind es besonders drei, durch die und unter denen der Vorrath griechischer Kunstwerke in Rom ansehnlich vermehrt wurde, Augustus, Caligula und Nero. Es ist hier nicht der Ort, von den umfangreichen

Bauten der Kaiser, namentlich des Augustus und Nero zu reden, welche uns auch hier zunächst nur als die Aufstellungsorte griechischer Kunstwerke der älteren Zeit interessiren könnten; ohne deshalb auf diese Aufstellungsorte einzugehn und ohne die Liste der Werke namhafter Künstler, welche sich von dem Zuwachs des Denkmälerschatzes in Rom unter Augustus herstellen lässt, vollständig mitzutheilen, will ich versuchen, meinen Lesern eine Vorstellung von der Fülle dieses Schatzes zu geben, indem ich die bedeutendsten Bildwerke, die unter Augustus nach Rom kamen, hervorhebe. Ein flüchtiger Blick auf das Mitzutheilende zeigt ein entschiedenes Überwiegen der Monumente aus der zweiten Blüthenperiode der griechischen Plastik, jedoch fehlt es weder an Werken der früheren noch an solchen der späteren Zeit. Von archaischen Sculpturen sind vor allen die Werke der alten Meister von Chios, Bupalos und Athenis (Bd. 1, S. 81) zu nennen, mit denen nach Plinius alle Bauten des Augustus, namentlich aber der Giebel des palatinischen Apollotempels geschmückt waren; ihnen zunächst verdient ein Athenebild des Endoios (Bd. 1, S. 112) Erwähnung, das Augustus aus dem tegeatischen Tempel der Athene Alea wegnahm. Daran mögen sich die Statuen der Dioskuren von Hegias, dem Lehrer des Phidias (Bd. 1, S. 112) reihen, nächst welchen wir eine Zeusstatue Myron's und vier eherne Stiere desselben Meisters (Bd. 1, S. 169) hervorheben. Von Werken aus der ersten grossen Blüthezeit der Kunst können wir nur eine in den Bauten der Octavia aufgestellte Aphrodite des Phidias (Bd. 1, S. 203) nachweisen, doch wollen wir nicht vergessen, dass andere Monumente dieser Zeit bereits vor der augusteïschen Epoche in Rom sich befanden. Ganz besonders reichlich und ansehnlich ist die skopasisch-paxitelische Zeit vertreten, denn ausser der Gruppe der Niobe, welche Cn. Sosius nach Rom in oder an den von ihm erbauten Apollotempel versetzte, wird wahrscheinlich ebenfalls unter Augustus die grosse Achilleusgruppe von Skopas durch Cn. Domitius nach Rom gekommen sein, während Augustus selbst dieses Meisters Apollon Kitharödos unter dem Namen Apollo palatinus weihte (oben S. 12 f.), und Asinius Pollio in seiner reichen Sammlung dessen Kanephoren (oben S. 9) besass, und der Areskoloss und die erste nacktgebildete Aphrodite schon seit dem Jahre 136 v. Chr. durch Brutus Calläcus sich in Rom befanden. Praxiteles ist durch eine Erosstatue und durch die Gruppe der Silene, Mänaden, Thyaden und Karyatiden (oben S. 23) vertreten, sein Sohn Kephisodotos durch seine Leto, Aphrodite, Artemis und seinen Asklepios (oben S. 56), sein Schüler Papylos (oben S. 57) durch seinen Zeus xenios. Unter den Genossen des Skopas nennen wir voran Leochares, dessen donnernder Zeus (oben S. 51) auf dem Capitol geweiht war, sodann Timotheos, von dem eine Artemis im palatinischen Apollotempel neben dem Apollon des Skopas und der Leto des Kephisodotos stand. Manche andere minder bekannte Künstler dieser Zeit übergehend, heben wir nur noch Euphranor hervor, dessen Leto (oben S. 60) den Concordientempel schmückte, Sthennis, von dem sich in demselben Tempel die Gruppe des Zeus mit Demeter und Athene (oben S. 55) befand, Lysippos, dessen Apoxyomenos (oben S. 80, Fig. 75) Marcus Agrippa öffentlich aufstellte, und seinen Schüler Eutychides, dessen Dionysos (oben S. 90) sich unter den Monumenten des Asinius Pollio befand. Unter diesen war denn endlich als vielleicht das jüngste plastische Werk früherer Zeit und als Vertreterin der zuletzt besprochenen Periode der griechischen Plastik die Gruppe des farnesischen Stieres aufgestellt.

Wenn wir über den Zuwachs der Monumente in Rom unter Augustus, wie das vorstehende noch sehr unvollständige Verzeichniss beweist, Manches im Einzelnen wissen, so sind wir über die Vermehrung des griechischen Denkmälerschatzes durch Caligula und Nero nur ganz im Allgemeinen unterrichtet. Caligula, der übrigens in Rom selbst in barbarischer Weise gegen griechische Statuen verfuhr, denen er die Köpfe abschlagen und durch sein eigenes liebenswürdiges Porträt ersetzen liess, sandte den Memmius Regulus nach Griechenland mit dem Befehle, die besten Statuen aus allen Städten nach Rom zu führen, und wenngleich wir nur erfahren, dass der Abgesandte in der That eine grosse Menge plastischer Werke nach Rom abgehn liess, die der Kaiser in seine Villen vertheilte, so lässt uns doch die Nachricht, dass sich unter diesen Praxiteles' thespischer Eros befand, und die andere, dass man selbst den, freilich als unausführbar aufgegebenen, Versuch machte, den olympischen Zeus des Phidias zu rauben, ahnen, wie Vorzügliches damals nach Rom gekommen sein mag. Ähnliches wie von Caligula erfahren wir von Nero, der ebenfalls Vieles zerstörte, theils durch den grossen Brand Roms, theils in einem Anfall lächerlicher Eifersucht gegen frühere Sieger in den grossen Spielen Griechenlands, in welchem er eine Menge Ehrenstatuen zerschlagen liess, der aber in ähnlicher Weise wie Caligula durch Abgesandte, Akratos und Secundus Carinus, in den Städten Griechenlands und Kleinasiens Kunstwerke in Masse wegnehmen liess, welche er zur Ausschmückung seiner Neubauten, namentlich seines „goldenen Hauses“ verwandte. Einen Masstab für die Zahl der durch Nero nach Rom versetzten Kunstwerke giebt, um Anderes zu übergehn, die Notiz, dass er allein aus Delphi 500 eherne Götterbilder und Siegerstatuen wegnehmen liess.

Doch genug dieser Nachrichten über die in Rom aufgehäuften Kunstschätze, die ich selbst nicht so weit, wie es geschehn ist, im Einzelnen mitgetheilt haben würde, wenn nicht einige Kenntniss der in Rom hauptsächlich vertretenen kunstgeschichtlichen Epochen zur vollen Würdigung der Betrachtungen erforderlich schiene, in die wir jetzt einzutreten haben. Es handelt sich nämlich um die Fragen, welches zunächst für Rom und welches in weiterer Consequenz für die in Rom und für Rom thätige griechische Kunst die Folgen dieser massenhaften Verpflanzung der griechischen Kunstwerke in die Welthauptstadt waren.

Die voran zu nennende Folge für Rom war das Erwachen der Liebhaberei an Kunst und Kunstwerken. Diese bald nach den ersten grossen Erwerbungen erwachende, mit dem Wachsen der Kunstschätze zunehmende, schon in verhältnissmässig früher Zeit nicht auf die hervorragend Gebildeten beschränkte, sondern tief in alle Schichten des römischen Volkes eingedrungene, vielfach sehr lebhafte Kunstliebhaberei der Römer ist eine so unzweifelhaft theils durch zahlreiche Schriftstellen, theils durch das Vorhandensein der unzählbaren Kunstwerke in Rom documentirte Thatsache, dass sie selbst derjenige nicht läugnen kann, der sie einzig aus der Ostentation pecuniärer Allmacht oder der Alterthümelei ableitet und das Vorhandengewesensein eines tiefer gehenden Kunstsinns im römischen Volke läugnet. Zweifelhaft kann nur scheinen, ob diese lebhafte, hie und da zum Enthusiasmus gesteigerte Kunstliebhaberei erst durch den Besitz der griechischen Kunstwerke geweckt, oder ob sie das Streben nach deren Erwerb und diesen Erwerb selbst veranlasst habe; bei näherer Einsicht aber in die Berichte der Alten über die Geschichte eben dieser An-

sammlung der Kunstwerke stellt sich heraus, dass Beides Hand in Hand ging, dass jedoch die frühesten Erwerbungen von Kunstwerken sich nicht aus einer bestehenden Kunstliebhaberei ableiten lassen, sondern dass sie zunächst Besitzergreifung feindlichen Eigenthums waren und der thatsächliche Anlass der Entzündung der Liebhaberei wurden, welche denn wiederum ihrerseits die Lust am Besitz und das Verlangen nach dem Besitze von Kunstwerken und aus diesem heraus neue Erwerbungen veranlasste, wie dies im Vorhergehenden auch bereits angedeutet worden ist. Wenngleich wir also nicht gesonnen sind, dem römischen Volk einen angeborenen, primitiven Kunstsinn zuzusprechen, wobei wir mit verschiedenen Thatsachen in Widerspruch stehn würden, so sind wir doch wenig bedenklich zu behaupten, dass in den Zeiten, in denen die griechischen Kunstwerke sich in Rom sammelten, sich an diesen neben der Liebhaberei, die auf der blossen Lust am Besitz beruhen kann, ein wirklicher und nicht verächtlicher Kunstsinn ausgebildet habe. Wir stützen uns hierbei auf eine vortreffliche Arbeit C. F. Hermann's über dies Thema[4]), eine Arbeit, in der schwerlich ein wesentlicher Gesichtspunkt unberücksichtigt geblieben ist und die wir in allen ihren Hauptresultaten unterschreiben. Auf diese Arbeit müssen wir denn auch unsere Leser in Betreff mannigfaltigen und interessanten Details verweisen, während wir unseren Zwecken gemäss das Verhalten der Römer gegenüber den griechischen Kunstwerken in allgemeineren Zügen zu charakterisiren haben.

Zunächst wird es nicht überflüssig sein, die hohe Steigerung der Liebhaberei für Kunstwerke und daneben die ausgezeichnete Schätzung derselben in einigen charakteristischen Beispielen nachzuweisen. Von der Ausdehnung, ja von der Allgemeinheit des Sammeleifers schweigen wir, denn wir brauchen dieselbe als eine allgemein bekannte und anerkannte Thatsache nicht zu beweisen; nur im Vorbeigehn erwähnen wir sodann die zum Theil enormen Preise, welche reiche Liebhaber für griechische Kunstwerke bezahlten, und die wenigstens das Eine beweisen, dass man es in Rom nicht scheute, seiner Kunstliebhaberei auch Opfer zu bringen; mit desto grösserem Nachdruck aber glauben wir auf die Werthschätzung der Kunstwerke hinweisen zu müssen. Für hohe Würdigung von Seiten des Staates ist es ein gewiss nicht geringes Zeugniss, dass die Aufseher über öffentlich aufgestellte Kunstwerke für dieselben mit dem Leben bürgen mussten. Dies wird uns z. B. in Betreff eines ehernen, eine Wunde beleckenden, und mit höchster Naturtreue dargestellten Hundes überliefert, welcher in der Cella des Junotempels auf dem Capitol aufbewahrt wurde, und Gleiches gilt von zweien Erzgruppen unbekannter griechischer Meister, welche in der Säpta des Campus Martius standen und Cheiron mit Achilleus und Pan mit Olympos darstellten. Was Einzelne anlangt, so sind Beispiele genug bekannt, dass sich Besitzer von Kunstwerken von ihren geliebten Schätzen nie trennten und sie selbst auf Feldzügen mit sich nahmen, so M. Brutus, Cäsar's Mörder eine Knabenstatue von Strongylion, so C. Cestius eine nicht näher bezeichnete Statue, so Sulla eine kleine Statue des Herakles; so schleppte selbst Nero eine Amazonenstatue von Strongylion mit sich herum, so liess auch Tiberius nicht eher nach, bis er Lysippos' Apoxyomenos in sein Schlafzimmer versetzt hatte, und was der Beispiele der Art mehr ist, die freilich nicht alle, aber doch zum Theil für reine Kunstliebe beweisen. Aber nicht allein auf dem Besitze der Kunstwerke beruhte und nicht auf ihn beschränkte sich die Werth-

schätzung; denn wenn wir lesen, dass, nachdem Tiberius den von M. Agrippa öffentlich aufgestellten lysippischen Apoxyomenos in seine Gemächer versetzt hatte, das Volk im Theater von dem Kaiser, von einem Tiberius, mit solcher Heftigkeit die Zurückgabe der Statue an die Öffentlichkeit forderte, dass dieser endlich nachgeben musste, so ist dies ein von keinem Verdacht habsüchtiger oder besitzseliger Nebentendenz gefärbtes Beispiel wahrhaft hoher Kunstschätzung. Und wenn uns berichtet wird, dass man schon zu Ciceros Zeit wie auch später nicht selten weite Reisen, auch gefahrvolle Seereisen unternahm, nur um berühmte Kunstwerke zu sehn, wie z. B. Praxiteles' knidische Aphrodite und seinen thespischen Eros, aber auch andere, so ist das ein Zeugniss für einen Kunstenthusiasmus, der unter uns, so kunstsinnig wir uns fühlen und dünken mögen, keineswegs allgemein, und der um so höher anzuschlagen ist, je weniger die damaligen Reisen von der Bequemlichkeit und Schnelligkeit der heutigen besassen. Denn selbst wenn man diesen Kunstenthusiasmus als Ostentation und Mode betrachtet, so darf man nicht vergessen, dass eine solche Mode sich nur da bilden kann, wo ein Grund wahren Kunstsinns vorhanden ist. Übrigens sind wir für die Kunstliebe der Römer nicht auf diese einzelnen, wenngleich laut redenden Zeugnisse beschränkt, vielmehr begegnen uns die Belege für eine nicht gemeine Kenntniss und eine warme Bewunderung der Kunst auch in der Litteratur bei Dichtern und Prosaschriftstellern so zahlreich, dass wir sie nicht alle aufführen können, und ihnen reihen sich als Zeugnisse für die Kunstliebe des grossen Publicums nicht wenige Schriftstellen an, welche diese Liebe zur Kunst deshalb tadeln, weil sie nach ihrer Ansicht das Volk von wichtigeren und nothwendigeren Interessen ableitete und für diese gleichgiltig machte.

Aber nicht blos Liebhaberei, Schätzung und Bewunderung der Kunst entzündete sich in Rom an den daselbst vereinigten Schätzen, sondern, und dies ist für die Stellung, welche den griechischen Künstlern in Rom angewiesen wurde, von ganz besonderer Bedeutung, auch das Streben nach Kennerschaft entwickelte sich unter den Besitzern von Kunstwerken und den Gebildeten und zum Theil eine wirkliche nicht verächtliche Kennerschaft, welche freilich im damaligen Rom ein seichtes Halbwissen oder ein Prunken und Ostentiren mit unbegründeten und deshalb von Händlern und Fälschern weidlich ausgebeuteten Ansprüchen auf Kennerschaft so wenig ausschloss, wie sie dies zu irgend einer Zeit vermocht hat. Die römische Kunstkennerschaft, welche sich allmälig ausbildete und festsetzte, nicht ohne theils durch ihre Ansprüche, theils durch den überschwänglichen Eifer ihrer Studien ernste Opposition zu finden und herbem Spotte zu begegnen, offenbart sich theils als technisches Verständniss, theils, und zwar in überwiegendem Masse, als kunsthistorisches Wissen, oder als das Streben nach einem solchen. Die Namen der Meister griechischer Plastik waren nicht nur unter den „intelligentes", wie sich die Kenner im Gegensatze zu den als Idioten bezeichneten Nichtkennern nannten, durchaus bekannt und populär, sondern sie waren dies in weiten Kreisen der Gebildeten wie aus ihrer nicht seltenen meistens beispielsweisen Erwähnung bei Dichtern und Prosaikern hervorgeht; und zwar nicht allein die Namen eines Phidias, Polyklet, Myron, Praxiteles, Lysippos, sondern auch diejenigen eines Alkamenes, Phradmon und Ageladas, Demetrios und anderer weniger hervorragender Künstler treten uns in solchen gelegentlichen und beispielsweisen Citationen als bekannt entgegen. An die Kenntniss dieser Namen

knüpfen sich die Studien über den Kunstcharakter und die Stileigenthümlichkeiten dieser Künstler, und die römischen Kunstkenner strebten nach der Fähigkeit, den Meister eines Werkes aus den Stileigenthümlichkeiten zu erkennen, und wie Statius von Nonius Vindex, dem Besitzer des lysippischen Herakles epitrapezios sagt: Kunstwerke ohne Künstlerinschrift dem Meister nach richtig zu bestimmen (et non inscriptis auctorem reddere signis).

Nun ist es in Hinsicht auf die Aufgaben, welche der nach Rom übergesiedelten und für Rom arbeitenden griechischen Kunst erwuchsen, von der grössten Wichtigkeit festzustellen, auf welche Classen von Monumenten, namentlich aber auf die Werke welcher kunstgeschichtlichen Epochen sich ganz besonders die Liebhaberei der Römer und die Schätzung der römischen Kenner concentrirte. Bei der Forschung über diesen Punkt ist es von Bedeutung sich zu erinnern, die Werke welcher Meister und Perioden in überwiegender Zahl in Rom vertreten waren, denn es versteht sich ganz von selbst, dass der in Rom im öffentlichen und Privatbesitz aufgehäufte Denkmälervorrath der Liebhaberei und dem Kunstsinn wesentlich seine Richtung bestimmte. Ein Rückblick auf die Geschichte der römischen Kunsterwerbungen zeigt uns nun, dass in der Zeit bis auf die ersten Kaiser neben Denkmälern der archaischen Kunstübung fast ausschliesslich Kunstwerke aus den beiden grossen Blütheperioden der griechischen Kunst, namentlich aber wieder solche aus der skopasich-praxitelisch-lysippischen Zeit in Rom angesammelt waren, während die phidiassisch-polykletische Zeit, schon weil die grossen Hauptwerke derselben, die Goldelfenbeinkolosse nicht versetzt werden konnten, verhältnissmässig weniger zahlreich und durch weniger hervorragende Leistungen und die Kunst der hellenistischen Epoche nur durch einzelne Werke in Rom vertreten war. Die Consequenzen dieser Thatsache für die vorwiegende Richtung des römischen Kunstgeschmackes liegen in schriftlichen Zeugnissen klar zu Tage; neben einer nicht blos bei Augustus und später bei Hadrian, sondern auch in weiteren Kreisen des römischen Publicums hervortretenden, zum Theil, aber gewiss nicht durchaus affectirten Liebhaberei für die archaische Kunst concentrirt sich in der früheren Zeit, bis über die ersten Kaiser hinaus, die Schätzung fast ganz auf die Schöpfungen der beiden Perioden der höchsten Kunstentwickelung. Aber in noch ungleich höherem Masse als in den Schriften der Römer treten uns diese Consequenzen aus den in Rom entstandenen Kunstwerken selbst entgegen, „das römische Kunstbedürfniss, sagt Hermann, verhielt sich gegen die Stoffe gleichgiltiger (dies ist freilich nur in sofern wahr, als Rom den Künstlern weniger neue Stoffe bot), verlangte dagegen den Formenadel und die Eleganz der Höhezeit, an deren Werken es zunächst erwacht und gebildet worden war.“ Und gleichwie der Besitz von Werken eines Phidias, Polyklet, Myron, Praxiteles und Lysippos das Ziel des Strebens der römischen Kunstliebhaber war, so ist es bezeugt, dass sich die nachahmende Fälschung ganz besonders an die Schöpfungen dieser Meister hielt, so besitzen wir unter den auf uns gekommenen Kunstwerken der römischen Perioden massenhafte Beweise für den Satz, dass die Schöpfungen der beiden Blütheperioden der griechischen Kunst als Vorbilder und als Normen die Kunstproduction in Rom, namentlich aber diejenige der früheren Zeiten, anregten, bestimmten und regelten, während in den späteren, namentlich nachdem die tyrannische und prunkende Kaiserherrschaft ähnliche Grundlagen der Kunstproduction

geschaffen hatte, wie sie an den Diadochenhöfen vorhanden waren, die mehr und mehr hervortretende eigenthümlich römische Kunst sich den Vorbildern aus der makedonisch-hellenistischen Zeit anschliesst. Obwohl dieser Satz durch alles Vorhergehende logisch begründet erscheinen wird, so sind wir doch nicht gewillt, ihn ohne thatsächliche und historische Begründung zu lassen; im Gegentheil wird unsere ganze Darstellung der griechischen Kunst unter römischer Herrschaft auf das Streben gegründet sein, für diesen Satz die geschichtlichen Beweise zu liefern. Wir mussten denselben aber hier im Voraus aussprechen, weil er den festen Halt und den Massstab der Betrachtung und Beurteilung der Leistungen der griechischen Kunst in dieser Periode ihres Nachlebens enthält und darbietet, weil er sowohl dasjenige erklärt, was an den Werken dieser Zeit löblich und bewunderungswerth ist, wie er auch begreiflich macht, dass der Kunst bei aller technischen Meisterschaft, bei allem erfolgreichen Streben nach dem Adel und der reinen Schönheit der Form dennoch die Frische der Originalität abging, ja dass ihr fast die Möglichkeit der Originalität entzogen war. Denn wenn Hermann mit Recht hervorhebt, dass die griechische Kunst in Rom „unter dem Einflusse und vor den Augen eines Publicums von Kunstverständigen geübt ward, die, ohne selbst ausübende Künstler zu sein, doch Urteil und Auswahl genug besassen, um die Kunst wenigstens äusserlich auf dem Niveau der ererbten Schönheit und Würde zu erhalten“, so folgt hieraus, dass dieses Publicum, und zwar um so mehr, je mehr es ein Publicum von Kennern war, oder je mehr Kenner es unter sich zählte, den Masstab zur Würdigung neuer Leistungen nicht aus einem eigenen, eingeborenen, genialen Gefühl für die Kunst, nicht aus einem natürlichen und originellen mit dem Leben selbst wie in Griechenland zusammenhangenden Kunstbedürfniss entnahm, sondern aus dem, was als musterhaft und meisterhaft auf dem Wege historischer und technischer Studien erkannt worden war. So durchaus fähig uns das römische Publicum erscheinen muss, eine neue Leistung der Kunst zu würdigen, welche sich wetteifernd an ein Muster der classischen Entwickelungszeit anlehnt, so wenig befähigt und geneigt stellt es sich uns dar, eine neue, über die classischen Vorbilder hinausstrebende, diesen widersprechende Schöpfung zu schätzen und ein auf neue Entwickelung bewusst gerichtetes Streben zu befördern.

Was endlich die Perioden der griechischen Kunst in Rom bis zur Verfallzeit anlangt, so können wir ihrer höchstens zwei unterscheiden, eine frühere, welche die letzten Zeiten der Republik und die ersten des Kaiserthums umfasst, und eine zweite der Kaiserherrschaft bis auf Hadrian. In der ersteren Epoche kann von einer eigentlich römischen Kunst noch so gut wie gar nicht die Rede sein, die griechische Kunst waltet innerhalb der oben bezeichneten, durch den Geschmack des römischen Publicums gezogenen Grenzen unbehindert und unbeschränkt, und ihre Aufgaben sind von den ihr im Vaterlande früher gestellten, nicht grundsätzlich oder wesentlich verschieden. Erst mit der Befestigung der Kaiserherrschaft beginnt sich eine eigenthümlich römische Kunst zu entwickeln, welche je länger desto mehr an Boden und Ausdehnung gewinnt, in Folge dessen auch der Charakter der Aufgaben wesentlich alterirt wird, welche der jetzt durchaus abhängig gewordenen Kunst gestellt werden. Die Porträtbildnerei, das historisch-realistisch Monumentale und die Decorationspracht bilden die Grundlage der zur Massenproduction im grössten Masstabe gezwungenen Kunst,

und auf dieser stehn sieben Achtel aller Denkmäler, die wir aus der Zeit der Römerherrschaft besitzen, und die wir oft genug dadurch missverstehn und unrichtig würdigen, dass wir sie als selbständige Schöpfungen betrachten, anstatt sie als das zu fassen, was sie in ihrer Mehrzahl sind, Decorationsarbeiten und Producte eines routinirten Kunsthandwerkes. Die näheren Belege hierfür werden wir im Schlusscapitel dieses Buches beibringen, hier muss nur schliesslich noch hervorgehoben werden, dass eben vermöge der nie hoch genug anzuschlagenden Routine und der sich aus der früheren besseren Zeit vererbenden Tradition das griechisch-römische Kunsthandwerk sich Jahrhunderte lang so ziemlich auf derselben Höhe zu halten vermag, und zwar so, dass, wenngleich wir bei genauerer Kritik der Monumente vielleicht im Stande sind, ein Werk der augusteïschen Zeit von einem solchen aus der Zeit Hadrian's zu unterscheiden, dennoch zu einer Unterscheidung zweier Perioden innerhalb dieses Zeitraums nicht die geringste Nöthigung vorliegt, eben so wenig, wie wir uns veranlasst finden können, die beiden oben bezeichneten Abschnitte des Nachlebens der griechischen Kunst in Rom als solche getrennt zu behandeln, da die Übergänge von dem einen in den andern durchaus allmälig sind. In Allem, was die griechisch-römische Kunst — und auf diese mit Ausschluss der eigentlich römischen haben wir unser Hauptaugenmerk zu richten — zwischen der Zeit ihrer Übersiedelung nach Rom und derjenigen Hadrian's hervorbrachte, ist wohl eine Abstufung vom Besseren zum Schlechteren, nicht aber irgend ein specifischer Unterschied nachweisbar. Erst nach Hadrian beginnt der eigentliche Verfall der Kunst, auch im Formellen und Technischen, welcher dann mit raschen und leicht sichtbaren Schritten dem völligen Untergange entgegenführt, dessen Geschichte wir uns in dem letzten Buche unserer Betrachtungen zu vergegenwärtigen haben werden. Dieses sechste Buch aber sei dem Nachleben der griechischen Kunst in Rom und unter römischer Herrschaft und einer Übersicht der römischen durch die griechische gebildeten Kunst von der 156. Olympiade bis auf Hadrian gewidmet.

ERSTES CAPITEL.

Die Künstler der 156. Olympiade und die Übersiedelung der griechischen Kunst nach Rom; die neuattische Kunst.

„In der 156. Olympiade, sagt Plinius, erhob sich die Kunst auf's Neue; damals lebten die, freilich den früheren untergeordneten jedoch als tüchtig anerkannten Künstler: Antäos, Kallistratos, Polykles der Athener, Kallixenos, Pythokles, Pythias, Timokles[5])." Ich habe schon in der Einleitung darauf hingewiesen, dass ich mit Brunn das plinianische Datum Ol. 156 auf den Zeitpunkt beziehe, in welchem aller Wahrscheinlichkeit nach der Einfluss der griechischen Kunst in Rom zur unbedingten Herrschaft gelangte und dass der Aufschwung der Kunst um diese Zeit von ihrer Übersiedelung nach Rom und von der Förderung abzuleiten sei, welche ihr von Rom aus zu Theil wurde. Die Zahl der in Rom angesammelten griechischen

Kunstwerke war um diese Zeit schon beträchtlich angewachsen; Marcellus' Triumph über Syrakus fällt mehr als ein halbes Jahrhundert früher, und ebenso war in Rom bereits Alles aufgestellt, was aus der capuanischen Beute des Fulvius Flaccus, aus der tarentinischen des Fabius Maximus, aus der griechischen des Quintius Flaminius, aus der ambrakischen des Fulvius Nobilior, was aus den Triumphen des L. Scipio und des Ämilius, ja auch das, was aus Mummius' Eroberung Korinths stammte. In diese Zeit aber fallen nun die ersten von griechischen Architekten aufgeführten Bauten in Rom, nicht allein die verschiedenen Tempel, welche die Porticus des Metellus (später Porticus der Octavia genannt) vereinigte, sondern wenig später (614 d. Stadt, 140 v. Chr.) auch der Marstempel des Brutus Callăcus, in welchem der Ares und die Aphrodite des Skopas aufgestellt wurden, beide Bauten besorgt von dem Architekten Hermodoros. Da wir nun wissen, dass von den oben aus Plinius genannten Künstlern der 156. Olympiade Polykles der Athener die Statue des Jupiter in dem metellischen Jupitertempel, und eine im metellischen Gebäudecomplex aufgestellte Junostatue verfertigte, so ist es eine fast unvermeidliche Annahme, dass dieser Polykles im Solde und Auftrage des Metellus arbeitete; da ferner an der genannten Jupiterstatue neben Polykles ein Künstler Dionysios thätig war, so lernen wir hier einen zweiten von Metellus nach Rom gezogenen oder in Rom beschäftigten griechischen Bildner kennen; weiter aber kennen wir einen Bildner Timarchides als Vater des eben genannten Dionysios und wissen, dass von ihm eine Statue des Apollo mit der Kithara in der Porticus des Metellus war, wir können mithin nicht zweifeln, dass auch dieser Künstler zu der Genossenschaft der für Metellus beschäftigten Künstler gehörte, zu der endlich noch mit Wahrscheinlichkeit der Rhodier Philiskos zu rechnen sein wird, der Verfertiger mehrer an demselben Orte aufgestellten Statuen. Obgleich wir demnach von den bei Plinius aus der 156. Olympiade datirten, im Übrigen völlig oder fast unbekannten Künstlern nur den einen Polykles mit Überzeugung als in Rom für Metellus arbeitend nachweisen können, so sind wir doch im Stande aus anderen Quellen mit eben so gutem Rechte noch Dionysios, Timarchides und Philiskos dieser für Metellus beschäftigten Künstlergruppe beizurechnen, welche noch dadurch um zwei Glieder verstärkt wird, dass uns ein jüngerer Timarchides und ein Künstler Timokles als die, so viel wir wissen, ständig zusammen arbeitenden Söhne des Polykles bezeugt werden, deren uns bekannte Werke freilich in Griechenland standen, die aber möglicherweise ebenfalls mit ihrem Vater und ihrem Ohm, dem älteren Timarchides (denn dies Verwandtschaftsverhältniss ist wahrscheinlich) eine Zeit lang in Rom thätig gewesen sind. Gleiches von den andern Künstlern der 156. Olympiade anzunehmen liegt nahe, lässt sich aber freilich nicht beweisen; wenngleich wir deshalb aber auch auf diese Annahme verzichten, so bleibt immerhin ein ansehnliches Künstlercontingent aus verschiedenen Gegenden Griechenlands übrig, als dasjenige, welches zuerst die griechische Kunst selbständig nach Rom verpflanzte und den Reigen derjenigen Künstler eröffnete, welche in Rom und für Rom arbeitend die Werke hervorbrachten, welche auch uns einen neuen Aufschwung der griechischen Kunst unter römischem Schutze vor die Augen stellen.

Ehe wir uns zu diesen Werken wenden, die eine näher eingehende Besprechung erfordern, sind über die eben genannten Künstler noch einige für den Charakter der Kunst in dieser Periode nicht ganz unwichtige Notizen nachzutragen. Von Po-

lykles, den Pausanias Schüler eines uns unbekannten Stadieus nennt, führt Plinius ausser den im Obigen berührten, näher jedoch nicht bekannten Statuen lobend diejenige eines Hermaphroditen an. Die Hermaphroditen, welche aus dem orientalischen, besonders auf Kypros vertretenen Cult der Aphrodite hervorgegangen sind und ihrem Begriffe nach die Verschmelzung der zeugenden mit der empfangenden Seite der Natur in ein zweigeschlechtiges Einzelwesen darstellen, sind in der bildenden Kunst fast gänzlich von aller mythischen und Cultusgrundlage abgelöst und als phantastische Zwitterwesen behandelt worden, in deren Darstellung es die Hauptaufgabe war, die Formen des männlichen mit denen des weiblichen Körpers in ein neues und unerhörtes, dennoch aber natürlich oder naturmöglich scheinendes Ganze zu verschmelzen[6]). Diese Aufgabe, eine rein künstlerische, ist in nicht wenigen erhaltenen Sculpturen mit grösserer oder geringerer Meisterschaft gelöst; wir sehn den Hermaphroditen im unruhigen Schlafe liegend, wir finden ihn stehend dargestellt und wie träumerisch versenkt in sein räthselhaftes Wesen, oder von Eroten umspielt und bedient, oder von Satyrn frech angegriffen. Da nun von keinem früheren Künstler eine solche Bildung erwähnt wird, hat man Polykles zu ihrem Erfinder gemacht, wobei man nur wieder darüber stritt, ob unser Polykles aus der 156. oder ein älterer in der 102. Olympiade lebender, von dem wir eine Statue des Alkibiades kennen, zu verstehn sei. An sich aber nöthigt uns die Angabe des Plinius, Polykles habe einen schönen Hermaphroditen gemacht, überhaupt nicht dazu, ihm, dem einen oder dem anderen, die Erfindung oder kanonische Fixirung dieses Typus zuzuschreiben; und wenn gegen die Annahme, es sei hier der ältere Polykles zu verstehn, mit Recht geltend gemacht worden ist, es sei unwahrscheinlich, dass diese üppige, und, füge ich hinzu, nicht nur üppige, sondern sinnlich und pathetisch raffinirte Bildung vor der vollen Entwickelung der skopasisch-praxitelischen Kunst geschaffen worden, so muss gegen die Annahme, der jüngere Polykles sei deren Erfinder, besonders deren Neuheit und der Umstand betont werden, dass kaum anzunehmen ist, die nach allen Seiten und im weitesten Umfange in diesen sinnlich pathetischen Gegenständen erfindsame Periode der jüngeren attischen Schule sei an einem künstlerisch so günstigen und ausgiebigen Vorwurfe vorübergegangen. Um es kurz zu sagen, ich glaube überhaupt nicht daran, dass Polykles, weder der eine noch der andere den Typus des Hermaphroditen zuerst durchgebildet und kanonisch fixirt habe, sondern ich suche seine Ausbildung im Kreise der von Praxiteles ausgegangenen Kunst; auch habe ich schon früher (S. 56) darauf hingewiesen, dass uns möglicherweise in der mehrfach wiederholten Gruppe eines mit einem Satyr ringenden Hermaphroditen das berühmte Symplegma des jüngeren Kephisodotos überliefert sei. Irre ich hierin nicht, so würde die von Plinius gerühmte Statue dem jüngeren Polykles zuzuweisen sein, der aber vermöge derselben nicht auf den Ruhm des Erfinders Anspruch erhielte, sondern in ihr wie in seinen anderen Werken nur als begabter Wiederholer eines früher erfundenen Typus erscheint. Denn seine anderen Werke, nämlich ausser den angeführten Statuen ein Herakles und vielleicht eine Musengruppe[7]) können schon vermöge ihrer Gegenstände schwerlich als wesentlich neu erfunden gelten.

Von seinem Mitarbeiter an der Junostatue Dionysios sowie von dessen Vater dem älteren Timarchides kennen wir keine als die oben angeführten Werke, und von den

beiden Söhnen des Polykles Timokles und Timarchides sind uns nur drei in Griechenland selbst aufgestellte Arbeiten bekannt, eine Siegerstatue, eine Statue des bärtigen Asklepios und eine solche der kampfbereiten Athene, deren Schild, charakteristisch genug für die Epoche, ausdrücklich als nach demjenigen der Parthenos des Phidias copirt, genannt wird. Etwas mehr wissen wir endlich von dem Rhodier Philiskos. Seine Werke waren in den Gebäuden der Porticus der Octavia, das Bild des Apollon in dem Tempel und eine Gruppe, Leto, Artemis, die neun Musen und Apollon, welcher letztere ausdrücklich von dem ersteren Bilde desselben Gottes unterschieden und als unbekleidet bezeichnet wird. So wie hier angegeben, sind die Werke des Philiskos zu scheiden und zusammenzuordnen, und es ist ein mehrfach wiederholter Irrthum, wenn man die Leto, Artemis und die Musen mit dem ersteren, als Tempelbild allein aufgestellten Apollon gruppirt[8]). Das auf den ersten Blick Anstössige der Verbindung eines unbekleideten Apollon mit Mutter und Schwester und mit den Musen verschwindet in Hinblick auf erhaltene Statuen des Gottes, die mit der umgehängten Kithara schreitend oder ruhig stehend und auf derselben spielend dargestellt sind[9]) und die füglich als Darstellung des Musenführers betrachtet werden können. Endlich wissen wir noch von einer Aphroditestatue des Philiskos, jedoch wird uns Nichts als deren Existenz berichtet.

Wenden wir uns nun zu denjenigen Künstlern und Werken, die für uns den Ruhm der neuattischen in Rom arbeiteten Kunstschule vertreten.

Ehe ich meine Leser mit den Namen und Werken dieser Künstler bekannt mache, muss ich bemerken, dass für keinen derselben eine directe und ausdrückliche Zeitbestimmung vorliegt, und dass ihrer mehre einzig und allein aus den mit Inschriften versehenen Werken selbst bekannt sind. Für einige Künstler lässt sich aus verschiedenen Umständen auf das Datum ihrer Wirksamkeit schliessen, bei anderen vermögen wir die Lebenszeit nur vermöge des paläographischen Charakters (der Buchstabenformen) der Inschriften zu bestimmen, und zwar, da dieser Charakter sich nicht in kleinen Zeiträumen etlicher Jahre, kaum der Jahrzehnte in sicher erkennbarer Weise ändert, immer nur ungefähr, d. h. höchstens innerhalb des Zeitraums eines Menschenalters. Im Allgemeinen jedoch dürfen wir annehmen, dass keiner dieser Künstler früher als in das letzte Jahrhundert v. Chr., und keiner später als in den Beginn der Kaiserherrschaft anzusetzen sei. Die Künstler nun, um die es sich handelt, und über die und deren Werke wir hier zunächst nur das Thatsächliche zusammenstellen, um über den Charakter ihrer Kunst im folgenden Capitel im Zusammenhange zu handeln, sind diese:

1. Apollonios, Nestor's Sohn von Athen, Meister des sogenannten Torso von Belvedere nach der Inschrift am Felsensitze dieser Statue[10]). Sein Name soll noch in zwei anderen Inschriften wiederkehren, jedoch ist die Angabe verdächtig, dagegen unterliegt es nur geringem Zweifel, dass sich die Nachricht über eine Goldelfenbeinstatue des Jupiter Capitolinus, welche ein Künstler Apollonios nach dem Brande des Tempels unter Sulla arbeitete, sich auf unsern Meister beziehe, der dann möglicherweise auch die uns in dem berühmten Torso im Vatican erhaltene Heraklesstatue in Sullas Auftrage verfertigte[11]). Die Zeit unseres Apollonios würde darnach etwa zwischen die Jahre 85 v. Chr. (Sulla stirbt 79 v. Chr.) und 60 v. Chr. (im Jahre 63 v. Chr. wird an dem neuen Tempel des capitolinischen Jupiter noch gebaut) fallen. Uns interessirt Apollonios ausser als einer der damaligen

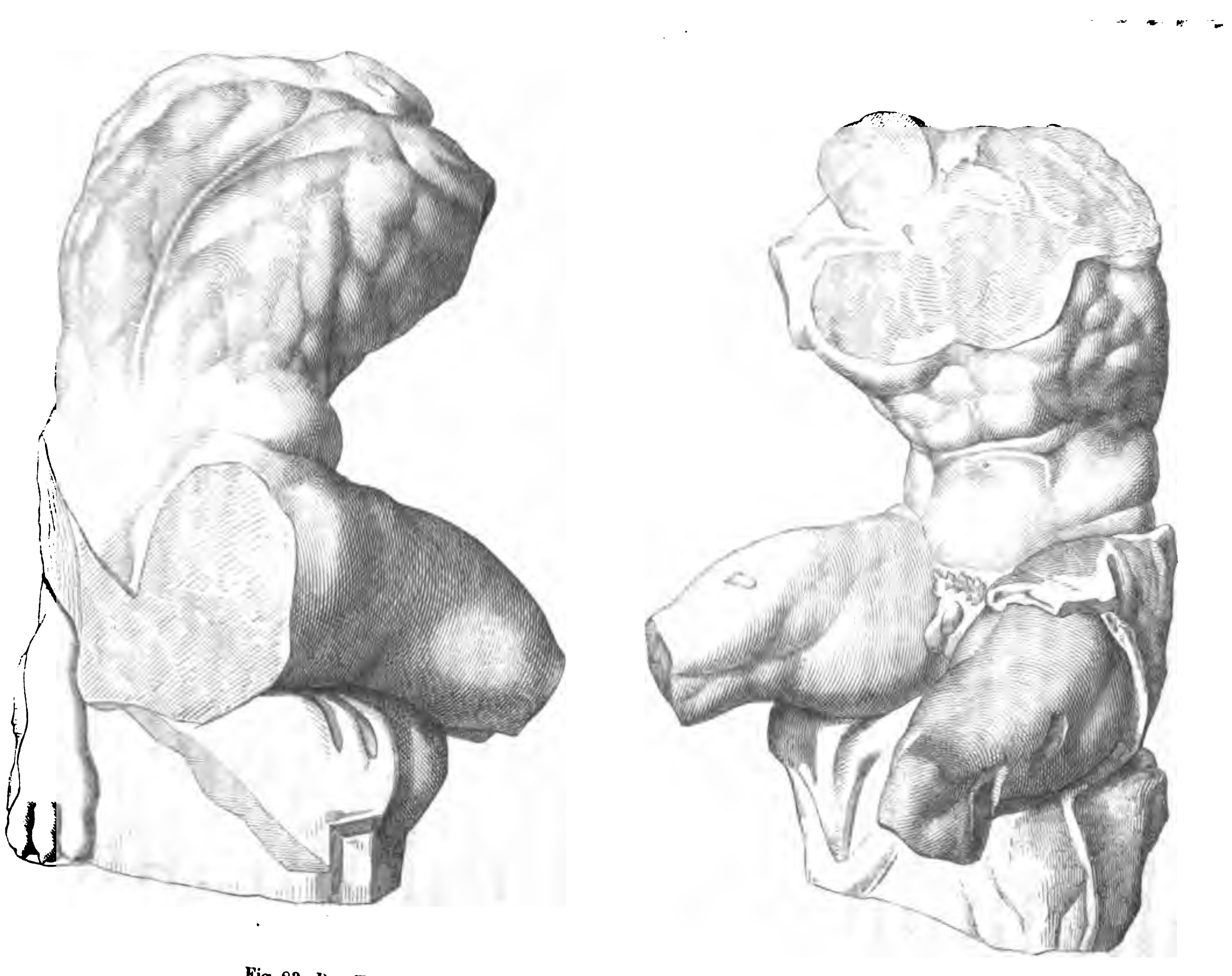


Fig. 83. Der Torso von Belvedere von Apollonios Nestor's Sohn von Athen.

Wiederhersteller der Goldelfenbeinbildnerei, von der noch weiter unten die Rede sein wird, namentlich durch sein uns erhaltenes Werk, den berühmten Torso (von dem wir hierneben als Fig. 83. eine Zeichnung in doppelter Ansicht geben), der unter dem Papst Julian II. im Campo del Fiore gefunden wurde, wo das Theater des Pompejus stand, zu dessen plastischem Schmuck er einstmals gehört haben mag. Über die Bedeutung und die wahrscheinliche Restauration des Fragments ist von unsern tüchtigsten Auctoritäten Mancherlei geschrieben worden [12]), worüber, wenn auch in aller Kürze, zu berichten wir für unsere Pflicht halten. Nachdem nämlich Winkelmann in dem Torso, von dem er eine begeisterte Beschreibung giebt, einen in himmlischer Verklärung ruhenden Herakles erkannt, und nachdem Heyne denselben als eine Nachbildung des Herakles epitrapezios des Lysippos (oben S. 68) erklärt hatte, trat Visconti mit der hiervon abweichenden Annahme auf, Herakles sei hier mit einer weiblichen Figur (Visconti meinte Hebe) gruppirt gewesen und zwar wesentlich so, wie ihn eine Gemme mit dem Namen des Teukros in Florenz [13]) darstellt. Diese Ansicht fand lebhaften Anklang, Müller, Welcker und der französische Archäolog Raoul-Rochette stimmten ihr zu, und man stritt hauptsächlich nur noch um den Namen, welchen man der mit Herakles gruppirten weiblichen Figur beilegen sollte. Allein als der englische Bildhauer Flaxman im Jahre 1793 nach dieser Annahme ein Modell herzustellen suchte, stellten sich grosse Schwierigkeiten heraus, denen man nur durch die im höchsten Grade unwahrscheinliche Annahme begegnen konnte, die Gruppe habe in einer Nische gestanden, und eine gleiche Erfahrung machte bei ähnlichem Versuch im Jahre 1845, wie uns O. Müller und Hettner mittheilen [14]), der dänische Bildhauer Jerichau: „es war in der Gruppirung keine einzige Stellung (des lebenden Modells) möglich, welche nicht der in der Statue angegebenen Lage der Rückenmuskeln schnurstracks widersprochen hätte.“ Diese Thatsache allein genügt, um die Unrichtigkeit der ganzen Annahme darzuthun, ich verzichte daher darauf, die weiteren Gründe, welche ich vor Jahren gegen dieselbe entwickelt habe [15]), hier zu wiederholen, und will nur das Eine bemerken, dass die Gemme des Teukros um so weniger als Grundlage der Restauration des Torso gelten kann, je weniger sich aus ihr die unbearbeitete Stelle aussen am linken Schenkel des Torso erklärt, von der als dem unzweifelhaften Berührungspunkte eines fremden Gegenstandes die ganze Gruppenannahme ausgegangen ist; denn in der Gemme des Teukros steht das junge Weib dem Helden grade gegenüber, ohne den linken Schenkel desselben auch nur entfernt zu berühren. Als feststehend dürfen wir demnach betrachten, dass wir einen einsam ruhenden Herakles vor uns haben, wie Winkelmann und Heyne erklärten. Dass aber dieser ruhende Herakles ein verklärter, an Zeus' Mahle ruhender sei, wie Winkelmann glaubte, dem widerspricht der Felsensitz, der uns den irdischen Schauplatz verbürgt, und dass der rechte Arm der Statue über ihrem Haupte ruhte, wird durch die Lage der Musculatur widerlegt. Diese Lage der Musculatur lässt nach dem von Hettner mitgetheilten Urteil von Jerichau und dem bei dessen Versuchen ebenfalls anwesenden Cornelius nur eine Restauration zu. Neben dem linken Schenkel und an diesen angelehnt stand die Keule, auf welche der Held die linke Hand stützt, während er den Oberkörper nach rechts hinüberbiegt und in der rechten den Becher hält. Mit dieser letzteren Annahme, kann ich nicht übereinstimmen, wenigstens sehe ich nicht ein, welcher Umstand bei der einzig möglichen Lage des rechten Armes für das Halten eines

Bechers sprechen soll. Denn die einzig mögliche Lage des rechten Armes, über welche Hettner's Mittheilungen Nichts enthalten, ist die, dass dieser mit dem Unterarm auf dem rechten Oberschenkel auflag und dass sich der Held auf denselben leise stützte; dabei muss die Hand neben dem Knie herunterhangen, und ob sie in dieser Lage einen Becher hielt oder nicht, ist unnachweisbar und gleichgiltig. Unwahrscheinlich aber wird dieser völlig müssige Becher durch die ganze Situation der Statue, welche uns, lysippischen Motiven folgend, den von schwerer Arbeit ermattet ruhenden Helden zeigt. Wenn ich sage, lysippischen Motiven folgend, so denke ich an die oben S. 68 besprochenen, in Gemmennachbildungen, wenngleich nur ungenau überlieferten Statuen, nicht aber an den Epitrapezios des Lysippos, den Heyne annahm und an den wieder mehre Neuere denken. Denn der Epitrapezios, welchen der römische Dichter Statius in einem eigenen Gedichte beschreibt, stimmt nur in einigen ganz äusserlichen Punkten, wie dem löwenfellbedeckten Felsensitze, mit dem Torso überein, unterscheidet sich aber als der heitere Zecher, „der mit mildem und freudestrahlenden Antlitze zum Mittrinken aufforderte," von dem Torso im innersten Kern der Conception, und muss sich demgemäss auch in der bestimmenden Eigenthümlichkeit der Composition vom Torso unterschieden haben. Einen zum Mittrinken auffordernden, heiteren Zecher kann man sich nur aufgerichtet dasitzend, den Becher erhebend denken, während die mehr als alles Andere für die Bedeutung des Torso charakteristische vorübergebeugte Haltung derjenigen eines heiteren Zechers unbedingt und gradezu widerspricht.

Auf die im Vorstehenden nur flüchtig angedeutete Intention des Torso, wie ich sie erkenne und auf ihr Verhältniss zur Formgebung komme ich im folgenden Capitel zurück.

2. Ein anderer Apollonios, Sohn des Archias von Athen[17]), ist bekannt als Künstler einer in Herculaneum gefundenen Bronzebüste eines jugendlichen Mannes, den man ohne Grund für Augustus erklärt hat; in die Zeit dieses Kaisers gehört aber das Kunstwerk nach den Buchstabenformen der Inschrift; ob auch der Künstler damals lebte oder ob ein wenigstens zwei Jahrhunderte älterer Apollonios, der Sohn des Archias von Marathon gemeint sei, den uns eine in Athen gefundene Inschrift kennen lehrt[18]), so dass die Büste nur für spätere Copie nach diesem älteren Meister zu halten wäre, lässt sich nicht sicher entscheiden, obwohl es nicht grade sehr wahrscheinlich ist. Endlich kehrt der Name Apollonios ohne nähere Bezeichnung noch zweimal wieder, erstens als Inschrift eines jugendlichen Satyrn von grosser Schönheit in der Sammlung Egremont zu Petworth, der leider noch immer nicht publicirt ist, und zweitens an einer Apollonstatue von geringerer Arbeit, welche in den Ruinen von Hadrian's Villa bei Tivoli gefunden wurde. Ob beide Statuen von demselben Künstler sind, und ob dieser mit einem der beiden oben genannten gleichnamigen Meister oder mit beiden identisch sei, ist nicht zu entscheiden.

3. Kleomenes[19]). Einen Künstler Kleomenes, von dem sich in der Sammlung des Asinius Pollio Thespiadenstatuen befanden, nennt Plinius ohne nähere Angaben der Zeit und des Vaterlandes; am wahrscheinlichsten aber ist es, dass diese Statuen für Asinius Pollio, also unter Augustus gearbeitet worden sind, und danach ist es sehr wohl möglich, dass Kleomenes, der Sohn des Apollodoros von Athen, der Meister der berühmten mediceïschen Venus (unten Fig. 84), mit diesem bei

Plinius genannten identisch sei; denn wenngleich die heutige Inschrift der Venus überarbeitet, folglich aus ihren Buchstabenformen keine sichere Entscheidung möglich ist, so entspricht doch der Stil der Statue sonstigen Werken der augusteïschen Epoche und weil ferner

4. Kleomenes, der Sohn des Kleomenes von Athen, der Künstler der irrthümlich „Germanicus" genannten Statue im Louvre (siehe unten Fig. 85) füglich als der Sohn des Meisters der Venus gelten kann, während die Buchstabenformen der Inschrift auf die augusteïsche Zeit hinweisen, so wird es erlaubt sein, beide Kleomenes als Vater und Sohn aus eben dieser Zeit zu datiren und den Vater mit dem bei Plinius genannten Künstler für identisch zu halten. Da berichtet wird, dass die sogenannte mediceïsche Venus in der Porticus der Octavia gefunden worden sei, so liegt die Annahme nahe, sie habe ursprünglich zum Schmucke dieses Gebäudes gedient. Unberücksichtigt lassen müssen wir hier ein Altarrelief mit der Opferung der Iphigenia in Florenz, weil dessen einen Kleomenes als Künstler nennende Inschrift modern ist[20]). Da ich auf die künstlerische Würdigung der beiden verbürgten Werke der zwei Kleomenes im folgenden Capitel zurückkommen werde, so bemerke ich hier nur, dass der sogenannte Germanicus so gut wie unverletzt auf uns gekommen ist, während die Venus aus elf Stücken hat zusammengesetzt werden müssen und ihre Hände nebst einem Theil der Arme restaurirt sind.

5. Etwas älter als der erstere Kleomenes scheint ein Künstler C. Avianius Euander[21]) zu sein, den M. Antonius als Sclaven aus Alexandria nach Rom brachte, wo er in den Besitz des M. Ämilius Avianianus gekommen und von diesem frei gelassen zu sein scheint (daher sein römischer Name C. Avianius). Er war mit Cicero befreundet für welchen er Kunsteinkäufe besorgte, wird ferner von Horaz erwähnt und war unter Augustus als Restaurator thätig, wenigstens ergänzte er den Kopf der Artemis des Timotheos im palatinischen Apollotempel (oben S. 49). Der Scholiast zu Horaz giebt an, er sei Ciseleur und Bildhauer gewesen und habe viele schöne Werke gemacht, von denen wir aber nichts Näheres wissen. Dies ist dagegen der Fall bei den Werken des

6. Diogenes von Athen[22]), welcher nach Plinius' Angabe das Pantheon des Agrippa mit Karyatiden schmückte, die „wie wenig andere Werke geschätzt werden". Auch arbeitete er die Giebelbildwerke dieses Gebäudes, „welche nur wegen der Höhe des Ortes weniger berühmt sind." Hiernach steht das Datum des Künstlers, 27 v. Chr., fest. Von den Giebelbildwerken ist Nichts erhalten, von den Karyatiden aber sind wahrscheinlich zwei auf uns gekommen; die eine auch heute noch hoch geschätzte befindet sich im Braccio nuovo des Vatican, „die andere, welche sich bei aufmerksamer Betrachtung in allen Einzelheiten als das Seitenstück der ersteren ergiebt, steht, durchaus vernachlässigt und durch falsche Restauration unkenntlich gemacht, im Hofe des Palazzo Giustiniani (abgeb. Gall. Giust. 1, 124), in unmittelbarer Nähe des Pantheon, wodurch wenigstens die Vermuthung nahe gelegt wird, dass sie zu den einst in diesem Gebäude befindlichen gehöre" (Brunn). Auf eine Abbildung dieser Karyatiden glaubte ich um so mehr verzichten zu dürfen, je augenscheinlicher sie sich als genaue Copien derjenigen am Erechtheion (Band 1, Fig. 50 a, S. 276) zu erkennen geben.

7. Wiederum im Wesentlichen gleichzeitig ist Glykon von Athen[23]), dessen be-

rühmtestes Werk der sogenannte farnesische Herakles (unten Fig. 86) ist, dessen Name aber noch in etlichen Inschriften und an einer späten Copie der Heraklesstatue wiederkehrt. Dass diese selbst eine Nachahmung der Statue des in Ruhe stehenden Herakles von Lysippos sei, wird bewiesen durch die Inschrift einer schlechten Wiederholung der Statue im Palast Pitti in Florenz mit der schon oben (S. 68) mitgetheilten Inschrift ΛΥΣΙΠΠΟΥ ΕΡΓΟΝ (Werk des Lysippos).

8. Antiochos von Athen[24]) ist der Künstler einer Athenestatue in der Villa Ludovisi (unten Fig. 87), in deren Gewandfalte sein jetzt fragmentirter Name steht in Buchstabenformen, welche ebenfalls ungefähr auf diese Zeit hinweisen. Die Arme sind ergänzt, ob auch der Kopf nicht zu der Statue gehöre, ist zweifelhaft, nach Meyer und Brunn ist die Nase ergänzt, der Kopf demnach antik; modern dagegen ist ohne Zweifel der Helmbusch.

9. Kriton und Nikolaos von Athen[25]) nennen sich die Künstler einer in der Villa Albani befindlichen Karyatide, welche „nebst einer zweiten und dem Fragment einer dritten in der Vigna Strozzi hinter dem Grabe der Cäcilia Metella“ gefunden wurde und über die später noch ein Wort zu reden sein wird.

10. Salpion von Athen[26]) ist der Künstler des unter dem Namen „das Taufbecken von Gaëta“ bekannten bakchischen Marmorkraters mit Relief (unten Fig. 89), der nach den Buchstabenformen der Inschrift ebenfalls in diese Zeit gehört, und endlich ist

11. Sosibios von Athen[27]) der Künstler einer jetzt im Louvre befindlichen Marmoramphora mit ebenfalls bakchischem Relief von zum Theil archaistischen Formen (unten Fig. 88).

Ehe wir uns nach dieser Übersicht zu einer genaueren Betrachtung der im Vorstehenden ausgezeichneten Hauptwerke dieser in Rom arbeitenden attischen Künstler und zu deren Würdigung wenden, muss noch bemerkt werden, dass in der Zeit, von der wir reden, d. h. im letzten vorchristlichen Jahrhundert auch in Attika selbst und in einigen anderen Orten Griechenlands einheimische Künstler thätig waren. Von den Söhnen des Polykles habe ich gesprochen, unter den übrigen Künstlern, deren Namen wir wenigstens aus Inschriften kennen, und deren Liste aus Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 554 ff. zu wiederholen ich keinen Beruf fühle, sind die einzigen hervorragenden Eubulides und Eucheir, Vater und Sohn, zu denen nach einer Inschrift noch ein zweiter Eubulides, wahrscheinlich als Enkel des ersteren, zu rechnen sein wird. Eucheir nennt Pausanias als Künstler einer Marmorstatue des Hermes in Pheneos in Arkadien, und auch Plinius kennt von ihm eine Statue, deren Gegenstand sich schwer bestimmen lässt (digitis computans); ausserdem aber nennt er ihn unter den Künstlern, die Jäger, Bewaffnete, Betende und Opfernde gemacht haben. Interessanter ist ein umfangreiches Werk des älteren Eubulides, welches Pausanias im inneren Kerameikos zu Athen sah, und welches aus den Statuen des Zeus, der Athene Päonia, der Musen, der Mnemosyne und des Apollon bestand, und von Eubulides nicht allein gearbeitet, sondern auch geweiht war. Wenngleich wir über die Darstellung nichts Näheres wissen, mithin über ihren Werth zu urteilen ausser Stande sind, so bleibt die Thatsache, dass in dieser Zeit ein so figurenreiches Werk in Athen unternommen wurde, immerhin bemerkenswerth genug. Die Werke der anderen, aus Inschriften allein bekannten Künstler bieten,

soweit sich ihre Gegenstände (meistens Ehrenstatuen, zum Theil römischer Beamten) errathen lassen, kein so hervorstechendes Interesse dar, dass wir uns veranlasst sehn könnten, hier näher auf dieselben einzugehn. Wir wenden demnach unsere volle Aufmerksamkeit den erhaltenen Werken zu.

ZWEITES CAPITEL.

Die erhaltenen Werke und der Charakter der neuattischen Kunst.

Um den Charakter der neuattischen Kunst des letzten vorchristlichen Jahrhunderts allseitig gerecht zu beurteilen, fassen wir zuerst die von derselben dargestellten Gegenstände, sodann die Erfindung und endlich die Composition, Formgebung und Technik der Werke in's Auge.

Anlangend die Gegenstände der Darstellungen ist ein entschiedenes Überwiegen derjenigen, welche dem Idealgebiet angehören, unmöglich zu verkennen. Der blossen Zahl nach mögen allerdings die meisten attischen Künstler mit der Anfertigung von Ehrenstatuen beschäftigt gewesen sein; allein erstens ist zu bemerken, dass diese am wenigsten freie Wahl der Künstler voraussetzt, dass sie sich in einer Zeit, welche den Künstlern in Griechenland nur sehr geringe Beschäftigung und keine grossen Aufträge gab noch geben konnte, vielmehr als Mittel des Broderwerbs auffassen lässt, ähnlich wie im Grossen und Ganzen unsere Porträtmalerei, und zweitens ist es noch sehr fraglich, wie viele von den nur inschriftlich bekannten Bildnern auf den Namen von Künstlern im eigentlichen und höheren Sinne überhaupt Anspruch haben, und ob wir dieselben nicht ihrer Mehrzahl nach eher als Steinmetzen oder Erzarbeiter handwerksmässiger Art aufzufassen haben. Bei denjenigen Männern wenigstens, von denen die Kunstgeschichtschreibung Notiz genommen hat, ist die Verfertigung von Ehrenstatuen nur selten, wogegen die idealen Gegenstände, namentlich die Darstellungen von Göttern und halbgöttlichen Wesen unbedingt in den Vordergrund treten, und zwar so, dass wir eine nicht unansehnliche Reihe derselben aufzählen könnten, die mit den Jupiterstatuen des Polykles und Apollonios beginnt und, Statuen der Juno, des Apollo, der Latona, der Diana, der Pallas, der Venus, des Amor, der Hermaphroditen umfassend, mit dem Satyrn des Apollonios schliesst, während ihr gegenüber nur zwei Statuen des Herakles erscheinen, die wir hier so wenig wie früher zu den eigentlichen Idealbildern rechnen wollen, ferner einige Karyatiden, die wir wenigstens als idealisirte Figuren der Wirklichkeit ansprechen dürfen, und ein paar Porträts, unter denen das eine, der sogenannte Germanicus des Kleomenes ebenfalls idealisirt, als ein Hermes logios dargestellt ist. Ihrer Tendenz und der Wahl ihrer Gegenstände nach finden wir demnach die neuattische Kunst in Übereinstimmung mit der attischen Bildnerei von der Zeit vor Phidias an, und diese idealistische

Richtung wollen wir als einen ersten bedeutsamen Zug im Charakter der attischen Kunst in Rom geflissentlich hervorheben.

Gehn wir sodann zur Prüfung der Erfindung in den Werken der neuattischen Künstler über, so muss zuerst hervorgehoben werden, dass eine Neuheit derselben in Beziehung auf die Gegenstände auf keinem einzigen Punkte gefunden werden kann; alle Gegenstände, welche die neuattischen Künstler bilden, sind längst vor ihnen dargestellt, und nicht allein dargestellt, sondern auch in höchster Vollkommenheit durchgearbeitet worden. Nachdem wir dies im Allgemeinen als einen zweiten wichtigen Charakterzug der neuattischen Kunst festgestellt haben, können wir über den Grad der Abhängigkeit der Künstler, die uns jetzt beschäftigen, von älteren Vorbildern aus schriftlichen Nachrichten und aus den erhaltenen Monumenten auch im Besonderen urteilen, und zwar werden die Ergebnisse unserer Prüfung diese sein. Zuerst tritt uns die directe Nachbildung früherer, auch für uns nachweislicher Muster entgegen. Als Praxiteles' Eros aus Thespiä geraubt und nach Rom versetzt worden war, wurde an seiner Stelle eine Copie von der Hand des Atheners Menodoros aufgestellt; die Söhne des Polykles, Timokles und Timarchides copiren bei ihrer Athene in Elatea den Schild der phidiassischen Parthenos, und demgemäss liegt der Schluss, dass auch die Statue selbst von einem älteren Vorbilde, sei dies die Parthenos oder eine andere Statue gewesen, direct abhängig war viel näher als die Annahme ihrer Originalität; der Athener Diogenes copirt in seinen Karyatiden für das Pantheon des Agrippa gradezu diejenigen des Erechtheion, und die Karyatiden des Kriton und Nikolaos sind der Erfindung nach nur geringe Modificationen desselben Grundtypus; der farnesische Herakles des Glykon ist eine durchaus abhängige Nachbildung des in Ruhe stehenden Herakles von Lysippos; in dem Relief des Sosibios (Fig. 88) sind einige Figuren nachgeahmt alterthümlich (archaistisch), die übrigen Figuren dieses Reliefs so gut wie diejenigen im Relief des Salpion (Fig. 89) sind fast durchgängig unter den allerbekanntesten Darstellungen des bakchischen Kreises mehrfach, zum Theil vielfach nachweisbar, und dass diese Darstellungen von Salpion's und Sosibios' kleinen Reliefen ausgegangen seien, wird kein vernünftiger Mensch jemals behaupten.

Diesen ganz unzweifelhaften Nachbildungen uns bekannter Originale zunächst stehn diejenigen Darstellungen, über deren ältere Vorbilder wir so gut wie gar nicht zweifelhaft sein können: dass der Heraklestorso des Apollonios auf einem lysippischen Vorbilde beruhe, wird allgemein anerkannt, in dem sogenannten Germanicus des Kleomenes dürfen wir vielleicht, wie schon früher (oben S. 21) vermuthet wurde, den „Redner mit erhobener Hand" vom älteren Kephisodotos wieder erkennen. Ist dies aber auch nicht der Fall, so findet die Statue ihre vollständigen Analogien in einer Reihe von Statuen des Hermes, die ihre Vorbilder in Werken der zweiten Blüthezeit der attischen Kunst haben; Gleiches gilt von dem Satyr des Apollonios, der mitten in einer Reihe innig verwandter, edel gehaltener Satyrgestalten steht, der Art wie sie Praxiteles und seine Schule kanonisch vollendet hat. Wenn wir für die Pallas des Antiochos (Fig. 87) ein bestimmtes einzelnes Vorbild unter den Athenestatuen der früheren Zeit nicht nachweisen können, so ist daran offenbar nur die mangelhafte Überlieferung schuld, denn die Statue ist in Erfindung und Composition von aller hervorstechenden Eigenthümlichkeit weit entfernt, und hat unter den

erhaltenen Athenestatuen ebenfalls einige nähere und eine Menge entfernterer Analogien [28]); dasselbe darf von dem Apollon des Apollonios behauptet werden, und wenn wir für diejenigen Statuen dieser Zeit, die wir einzig und allein aus einer flüchtigen Erwähnung ihres Gegenstandes kennen, die Vorbilder in ebenfalls nur aus flüchtigen Notizen bekannten Werken der älteren Perioden nicht im Einzelnen nachweisen können, so wird uns schwerlich Jemand widersprechen, wenn wir bei der schon oben hervorgehobenen durchgängigen Übereinstimmung in den Gegenständen den Grund hierfür einzig und allein in unserer mangelhaften Kunde suchen. Am meisten Eigenthümlichkeit in Erfindung und Composition glauben wir der mediceïschen Venus des Kleomenes zusprechen zu müssen; denn, wenngleich die Statue in gewissen Hinsichten, von denen noch unten im Einzelnen gehandelt werden soll, mit der knidischen Aphrodite des Praxiteles übereinstimmt und von diesem Vorbilde abhängig erscheint, so ist sie doch in anderen Rücksichten auch in der Composition von dieser Schöpfung sehr verschieden und im Ganzen das Product eines durchaus andern Geistes der Zeit und der Kunst, und wenngleich sie in einer Reihe von anderen Statuen zum Theil sehr nahe Analogien findet, so kann doch in diesem Falle, da die Statue sich in Rom, also vor den Augen aller Welt befand, nicht mit Sicherheit behauptet werden, dass diese nicht ihrerseits von dem Vorbilde des Kleomenes abhängig sein können.

Ziehn wir aber aus den vorstehenden Betrachtungen die kunsthistorische Summe, so werden wir uns in vollständiger Übereinstimmung mit dem befinden, was Brunn als das Résumé einer ähnlichen Erwägung hinstellt: „sonach bezeichnet auf dem Gebiete des poetisch-künstlerischen Schaffens die neuattische Kunst nicht einen weiteren Fortschritt der Entwickelung, sondern sie befindet sich in vollständiger Abhängigkeit von dem, was früher geleistet worden war; Selbständigkeit und Originalität der Erfindung wenigstens im höheren Sinne ist nicht mehr vorhanden."

Zur Erklärung dieser Thatsache glaube ich auf das zurückverweisen zu dürfen, was ich schon früher über die Stellung der nach Rom übergesiedelten griechischen Kunst gesagt habe, dem ich hier Nichts hinzuzufügen wüsste. Mit ganz besonderem Nachdruck aber glaube ich diese Thatsache der erloschenen selbständigen und originalen Productionskraft der Behauptung gegenüber hervorheben zu müssen, die griechische Kunst stehe in Rom bis auf Hadrian in ihren besten Werken auf derselben Höhe wie in ihrer Blüthezeit zwischen Perikles und Alexander. Dass diese Behauptung für die neuattische Kunst zunächst einmal in Hinsicht auf die schöpferische, die geniale Kraft irrig sei, dies scheint aus dem vorstehend Bemerkten unwidersprechlich klar; die geniale Schöpferkraft aber wird gewiss kein Mensch für ein unbedeutendes oder untergeordnetes Moment der Kunst ansprechen wollen, es gebührt ihr vielmehr ohne Frage die oberste Stelle in allem dem, was den Künstler zum Künstler macht, und was ihn vom Handwerker unterscheidet, und deshalb wird man berechtigt sein, eine Zeit und Schule, welche zur Production beinahe schlechthin unfähig ist, und die ihre ganze Thätigkeit auf die Reproduction von früher Geschaffenem concentrirt, gegen eine nach allen Richtungen hin und im grössten Masse schöpferische Zeit weit, weit zurückstehend zu nennen, ohne dass man dabei die Fähigkeit Schönes und Grosses schön und gross zu reproduciren unterschätzt. Selbst der blosse Copist kann noch auf den Namen eines achtungswerthen Künstlers Anspruch machen, wenn er sein

Vorbild mit feinem Sinne auffasst und wiedergiebt, aber wenngleich von den Künstlern, von denen wir handeln, einige wirklich nur Copisten gewesen zu sein scheinen, so haben doch andere ihren Vorbildern gegenüber eine etwas freiere Stellung zu behaupten gewusst, haben im formellen Theile der Kunst sich ihre Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit gewahrt, und dürfen daher auf mehr als auf den Namen blosser Nachahmer Anspruch machen. Um uns hiervon zu überzeugen und um den Grad dieser formellen und technischen Eigenthümlichkeit genauer zu würdigen, wenden wir uns zu einer Betrachtung der oben bezeichneten Hauptwerke der neuattischen Kunst im Einzelnen.

Wir beginnen mit derjenigen Statue, der wir schon oben die relativ grösste Selbständigkeit zugesprochen haben, der sogenannten mediceïschen Venus des Kleomenes, von der die beiliegende Tafel (Fig. 84) eine Zeichnung nach dem Gyps enthält. Man hat die mediceïsche Venus in früherer Zeit ziemlich direct aus der knidischen Aphrodite des Praxiteles abgeleitet, ja sie für das beste Abbild der Statue erklärt, in neuerer Zeit ist man jedoch mehr und mehr von dieser Ansicht zurückgekommen, und es ist die wohlberechtigte Behauptung laut geworden, dass von allen guten Statuen der Göttin grade diese von dem Geiste der praxitelischen am wenigsten bewahrt habe. Halten wir an der früher von uns neu begründeten Überzeugung fest, dass die oben S. 27 abgebildete Schaumünze der Plautilla uns das verbürgte Abbild der praxitelischen Knidierin überliefert, so können wir die Punkte, in denen die Mediceerin mit derselben übereinstimmt und diejenigen, in denen sie von derselben abweicht, ohne Mühe ziemlich genau verfolgen. Am meisten Übereinstimmung ist in der Stellung der Beine, jedoch ist der Stand der Knidierin um ein Geringes fester als derjenige der Mediceerin, welche das Äusserste von leichtem und beweglichem Auftreten darstellt, was wir aus alter Kunst nachweisen können. Grösser schon sind die Differenzen in der Haltung des Rumpfes, und zwar dadurch dass, während die Knidierin ganz grade aufgerichtet dasteht, die Mediceerin den Unterleib ein wenig einzieht, was nicht unbedeutend zu dem Eindrucke mangelnder Naivetät beiträgt, der die Statue des Kleomenes von der des Praxiteles unterscheidet. Am stärksten sind die Unterschiede in der Haltung der Arme und des Kopfes, durch welche der grundverschiedene Charakter beider Statuen am schärfsten gekennzeichnet wird. Denn während die knidische Aphrodite aus der erhobenen linken Hand das letzte Gewandstück über eine neben ihr stehende Vase fallen lässt und mit dem Blicke der Bewegung dieser Hand folgt, so dass zugleich die völlige Nacktheit durch das Bad motivirt erscheint, in welches einzusteigen die Göttin sich bereitet, ist bei der mediceïschen Venus auch das letzte Gewandstück entfernt, liegt dasselbe nicht einmal mehr, wie bei einer Reihe von im Übrigen in den Motiven der Armbewegung übereinstimmenden Statuen, z. B. der capitolinischen[29]), neben der Göttin über der Vase, sondern es ist jede Motivirung der Nacktheit vollständig aufgegeben, und während die eine Hand den Schoss bedeckt, wie bei der praxitelischen Statue, ist die andere vor den Busen erhoben. Dies ist nun freilich gleicherweise bei anderen Statuen der Göttin, wie z. B. bei der so eben schon angeführten capitolinischen der Fall, allein auch diese überbietet die Mediceerin darin, dass während jene von der Composition des Praxiteles wenigstens noch den gesenkten, gleichsam auf die erquickende Fluth des Bades gerichteten Blick beibehalten haben, die Statue des Kleomenes mit auf-

gerichtetem Haupte in die Ferne hinausschaut. Dieser Blick des feingeschlitzten Auges in die Ferne, den man vergeblich dadurch zu rechtfertigen versucht hat, dass man die Statue als eine Darstellung der Göttin der Schiffahrt (Aphrodite euploia) bezeichnete, was sie in keinem Falle ist noch sein kann, dieser freundliche Blick in die Ferne sage ich, zerstört den letzten Rest von Naivetät und Unbewusstheit, welchen man in der Statue sonst noch suchen möchte, er hat etwas eminent Selbstgefälliges, Herausforderndes, und in Verbindung mit der Haltung der Arme, die, auch ohne die der Restauration zufallende widerwärtig gezierte, ja gradezu freche Haltung der Finger, bei dem Fehlen jeglicher Gewandung, also bei der Unmöglichkeit einer wirksamen Verhüllung nur ein kokettes Spiel ist, in weiterer Verbindung mit dem leisen Einziehn des Unterleibes und mit einem unbeschreiblichen aber sehr deutlichen Zug in der Bewegung des Mundes, namentlich der Unterlippe sogar etwas Lüsternes, so dass der Beiname der pudica (der schamhaften), mit dem man diese Venus beehrt hat, grade ihr unter allen ihren Schwestern fast am wenigsten zukommt. Die Statue ist vielmehr voll von dem raffinirtesten sinnlichen Reiz, und von der Göttlichkeit, welche das Alterthum der praxitelischen Aphrodite zuerkannte, ist hier nur noch die überaus feine Schönheit übrig geblieben, die allerdings über das Mass des Wirklichen und des Menschlichen gesteigert erscheint.

Wenngleich wir nun aber in dieser Auffassung der Liebesgöttin unmöglich einen Fortschritt über diejenige des Praxiteles finden können, da wir dieselbe im Gegentheil als ein Zeugniss der Entartung des Geistes der Kunst betrachten, so wollen wir derselben doch ihre Eigenthümlichkeit nicht absprechen, noch auch gegen die grossen Vorzüge der Statue das Auge verschliessen. Diese Vorzüge scheinen mir zunächst in der wohlthuenden harmonischen Totalität des Werkes zu liegen, in dem Alles, Haltung, Ausdruck und Formgebung in der vollsten Übereinstimmung sich befindet und gleichsam wie nothwendig das Eine vom Anderen bedingt ist; der grösste Vorzug und der am allgemeinsten empfundene besteht in der feinen und ausgesuchten Schönheit des Antlitzes sowohl wie der gesammten Formen des Nackten. Ein liebreizenderes und holderes Angesicht ist uns aus dem ganzen Kreise der antiken Kunst nicht bekannt, und auch der Körper ist den meisten übrigen weiblichen Körpern überlegen, während er zugleich in seiner zarten, gleichsam knospenhaften Jungfräulichkeit einen Gegensatz bildet gegen die, soweit wir aus der Mehrzahl der erhaltenen Venusstatuen schliessen dürfen, damals übliche ungleich reifer entwickelte, fülligere und fleischigere Darstellung der Göttin. Dieses Gegensatzes gegen seine Zeitgenossen und vielleicht gegen manche frühere Meister ist sich unser Künstler gewiss bewusst gewesen, das verbürgt uns die vollendete Durchführung dieser zarten Formgestaltung, und dass uns diese Art der Auffassung das Talent eines feinsinnigen attischen Meisters verkündet, soll auch anerkannt werden, aber niemals möchte ich selbst nur bis zu dem bedingten Zugeständniss gehn, dass Kleomenes das Ideal der Aphrodite noch um eine Stufe höher ausgebildet habe, als die früheren Künstler; denn der Idee nach, die dem Werke zum Grunde liegt, ist das ohne Frage nicht der Fall, und was die Form an sich anlangt, wie können wir über deren Verhältniss zu den Formen der skopasischen und praxitelischen Aphrodite urteilen, von denen wir nichts Anderes wissen, als dass sie die Beschauer in Entzücken versetzten. Auch bedarf es dessen nicht; unter seinen Zeitgenossen nimmt Kleomenes einen sehr

ehrenvollen Platz ein, und sein Werk wird, auch ohne dass wir dasselbe als das vollendete Idealbild der Aphrodite anerkennen, auch ohne dass wir es in seiner weniger hohen und reinen Auffassung, Mass und Ziel der Bewunderung vergessend, unmittelbar neben die Schöpfungen der grössten Meister stellen, für alle Zeiten eine der in sich abgeschlossensten, harmonischsten und feinsten Arbeiten der griechischen Plastik bleiben.

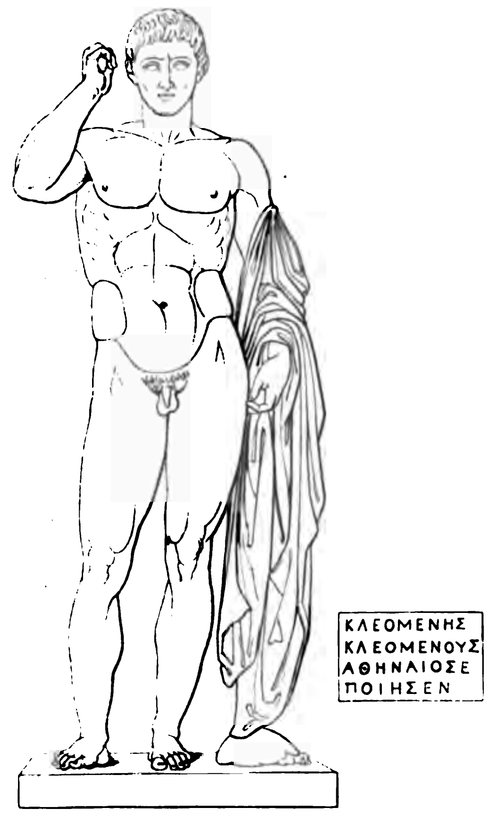


Fig. 85. Der sogenannte „Germanicus" von Kleomenes dem Sohn des Kleomenes von Athen, im Louvre.

Niedriger an Kunstwerth als die mediceïsche Venus steht der sogenannte „Germanicus" von Kleomenes dem Sohne, über dessen Benennung und Bedeutung wir oben gesprochen haben, so dass wir uns hier nur mit dem Künstlerischen und Formellen der Statue befassen, allerdings, jedoch muss ich mich gegen eine nicht selten[30]) wiederholte Unterschätzung derselben eben so sehr erklären, wie gegen die Überschätzung der Venus. Obgleich nämlich der Statue, was die Erfindung anlangt, die Originalität bestimmt abgesprochen werden muss, so ist doch der Gedanke aller Anerkennung werth, einen Römer, der sich etwa als Gesandter oder als Redner im Senat ausgezeichnet hatte, in der Gestalt des griechischen Gottes der Beredsamkeit, des Hermes logios, zu bilden, den die Schildkröte am Fussgestell und der wahrscheinlich in der linken Hand gesenkt gehaltene Schlangenstab charakterisiren, ohne sich gleichwohl zu einer durchgängigen Idealisirung der Formen hinreissen zu lassen und damit dem Realismus einer gesunden Porträtbildnerei zu schaden. Die Geberde, nämlich das Erheben der rechten Hand mit zusammengelegtem Daumen und Zeigefinger, während die drei anderen Finger eingeschlagen sind, bis zu der Höhe des Auges ist überaus sprechend diejenige einer ruhig gehaltenen, fein dialektischen Auseinandersetzung, und der Ausdruck in dem übrigens durchaus individuell gehaltenen Gesichte, sowie die feste Haltung des mit beiden Füssen aufstehenden und doch von aller Steifheit entfernten Körpers stimmt damit auf's beste überein. Ob Visconti die Statue mit Recht für die vorzüglichste auf uns gekommene Porträtfigur erklärt, kann ich nicht entscheiden, aber einen niedrigen Rang nimmt sie in ihrer klaren Auffassung und in der harmonischen Durchführung ihres Grundgedankens gewiss nicht ein. Was die Formen des Nackten anlangt, so habe ich schon oben erwähnt, dass sie nichts Idealisches haben, allein es heisst die Schönheit derselben zu gering anschlagen, wenn Winkelmann urteilt,

die Figur sei nach einem gewöhnlichen Modell im Leben gearbeitet. Ich habe solche Modelle nie gesehn, in denen Kraft und Geschmeidigkeit, Bestimmtheit und Reinheit des Umrisses mit der Weichheit der Flächen und der Übergänge sich wie in dieser Statue verbindet, und unter den Tausenden von Sculpturen der römischen Periode dürften auch sehr wenige sich dieser Statue in Rücksicht auf den warmen Hauch des Lebens, der alle Formen durchdringt, und die Zartheit der Behandlung der Oberfläche an die Seite stellen können. Zu tadeln dürfte nur hie und da eine etwas zu grosse Weichheit der Formen sein, welche den Eindruck des Fetten, nicht denjenigen elastischer Musculatur hervorbringt. Grösserem Tadel unterliegt die Composition des vom linken Arm herabhangenden Gewandes, nicht freilich im Allgemeinen, sondern speciell wegen eines völlig misslungenen Effectmotives. Von der reizendsten Wirkung sind bekanntlich die gleitenden und im Gleiten einzelne Theile des Körpers entblössenden Gewänder, wie z. B. an der Herse im östlichen Parthenongiebel; diesen reizenden Effect, diese Belebung des todten Stoffes durch seine Darstellung in leiser Bewegung hat nun auch Kleomenes nachbilden wollen, das Gewand unserer Statue soll den Eindruck machen, als glitte es eben vom Oberarm herunter, darauf ist die ganze Faltenlage berechnet; allein es gleitet nicht, sondern es haftet an dem Arm, als sei es an demselben angeklebt; das ist so augenscheinlich, dass z. B. Clarac zur Erklärung dieses mangelhaft durchgeführten Motivs auf den unglücklichen Gedanken kam, das Gewand sei von dem Hermesstab in der Linken am Oberarm gehalten gewesen; das ist gradezu unmöglich, denn, hielt die Hand den Hermesstab, so konnte dies nur sein indem sie ihn senkte, allein der Effect ist in der That als würde das Gewand gehalten. Dies Alles ist scheinbar eine Kleinigkeit und nicht so vieler Worte werth, allein es gewinnt Bedeutung, wenn wir bedenken, dass die Quelle solcher Fehler in der Entfernung der Künstler von lebendiger und unmittelbarer Beobachtung der bewegten Natur und in ihrer Hingebung an das Modell und die Gliederpuppe liegt. Denn auch hierin zeigt sich ein charakteristischer Unterschied der grossen, genialen Weise der Blüthezeit und des ängstlicheren und kleinlicheren Treibens dieser Periode des Nachlebens der Kunst, aus der übrigens der hier gerügte und mancher verwandte Fehler hundert Mal nachgewiesen werden könnte, und noch weiterhin an einem der bewundertsten Werke nachgewiesen werden soll.

Aus derselben Quelle, nämlich aus der Vernachlässigung unmittelbarer und selbständiger Beobachtung der Natur und aus einer Abhängigkeit des Künstlers von den Werken der früheren Blüthezeit glaube ich auch das Wesen und die Eigenthümlichkeit der Formgebung an dem berühmten Torso von Belvedere des Apollonios, dessen Abbildung oben S. 231 mitgetheilt ist, ableiten zu können. In der Beurteilung der Formen des Torso stimme ich so durchaus mit Brunn[31]) überein, dass ich dieselbe mit seinen Worten geben will. „Die Anlage aller Formen ist gross, durchaus von der Art, welche man gewöhnlich als ideal zu bezeichnen pflegt. Alle Massen sind an der richtigen Stelle und in den richtigen Verhältnissen angegeben; alles mehr zufällige Detail ist übergangen: am wenigsten zeigt sich irgendwo Befangenheit und Ängstlichkeit hinsichtlich des Masses dessen, was für das Kunstwerk überhaupt Berücksichtigung verdiene. So steht das Werk in seiner Anlage allerdings als der besten Zeiten würdig da. Gehen wir aber jetzt auf die Betrachtung der einzelnen Formen für sich über, so werden wir bekennen müssen, dass hier nicht immer die eigen-

thümliche Natur derselben in gleicher Klarheit und Schärfe erfasst worden ist. In den Figuren des Parthenon vermögen wir nicht nur die Lage jedes Muskels nach seiner Hauptrichtung und Spannung zu erkennen; sondern es scheidet sich auch trotz der feinsten und zartesten Übergänge dennoch jede Form in ihren Umrissen und Begrenzungen von der anderen, so dass wir auch unter der Hülle der Haut die Scheidelinie wahrzunehmen glauben. Die grösseren Hauptformen und Linien ferner werden wir in viele kleinere zerlegen können, die jede für sich das Wesen der grösseren auch in seinen feinsten Beziehungen erkennen lassen. Der Künstler des Torso hat sich überall mit geringerem Detail begnügt und dasselbe in weniger scharfer und präciser Fassung dargestellt. Die Umrisse der Formen stossen nie in bestimmten Linien zusammen, sondern verlieren sich in einer Verbindungsfläche und müssen dadurch nothwendig etwas verwaschen erscheinen. Ebenso ist die Lage der Muskeln wohl im Allgemeinen richtig angegeben; aber wir vermögen nicht die besondere Art der Spannung, man möchte sagen, die individuelle Natur des Muskels zu erkennen. Darum fehlt trotz der kräftigen Fülle in der Anlage doch den Muskeln die Elasticität, auf welcher erst die Möglichkeit einer grossen Kraftentwickelung beruht; und derjenigen Anspannung, durch welche diese Formen zur Fülle ihrer Entwickelung gelangt sind, erscheinen sie in ihrer jetzigen von Gedunsenheit nicht sehr entfernten Weichheit nicht mehr fähig."

Gegen diese ruhige und besonnene Kritik ist arg declamirt, und ist auf Winkelmann's begeistertes Lob des Kunstwerkes hingewiesen worden[32]); allein dies Winkelmann'sche Lob, und auch die Bewunderung Michel Angelos beweist um so weniger gegen die Richtigkeit der hier mitgetheilten Auffassung der Formgebung, je weniger Winkelmann speciell diese in's Auge fasst. Sein Lob bezieht sich auf die Anlage, auf die Erfindung des Kunstwerkes im Ganzen und Einzelnen, er rühmt die Gewaltigkeit dieses Körpers, er sagt, Statius in der Beschreibung des lysippischen Herakles epitrapezios folgend, das sind die Arme, in denen der nemeïsche Löwe erwürgt wurde, das sind die Schenkel, welche die Hirschkuh im Laufe einzuholen vermochten u. s. w. Nun, die Anlage aller Formen hat auch Brunn gross genannt, den Körper im Ganzen und Einzelnen seiner Conception wird kein Mensch anders als gewaltig nennen wollen, allein diese Anlage, diese Conception gehört nicht dem Apollonios, sondern sie stammt aus dem lysippischen Vorbilde, das Apollonios nachahmte, und alles Lob, das in dieser Richtung gespendet wird, fällt dem Lysippos, nicht seinem Nachbilder zu. Dem Apollonios gehört die Art der Wiedergabe der lysippischen Erfindung, die specielle Eigenthümlichkeit der Formgestaltung und Formveranschaulichung. Und diese hat Winkelmann nicht gelobt, freilich auch nicht getadelt, von dieser schweigt er ganz, und diese zu beurteilen, wie wir es vermögen, fehlte Winkelmann der Massstab der Bildwerke des Parthenon. Empfunden aber hat auch Winkelmann das geringe Mass von lebensvollem Naturalismus in der Formgebung des Torso, denn, wenn er wiederholt diesen Herakles einen verklärten, vergötterten, mit der ewigen Jugend vermählten, von keiner sterblichen Speise und groben Theilen ernährten nennt, während schon allein aus dem Felsensitze bewiesen ist, dass wir nach der Intention des Künstlers einen irdischen, materiell genährten, materiell mühebeladenen Herakles verstehn sollen, worauf weist das hin als darauf, dass Winkelmann die naturalistische Wahrheit des lebendigen menschlichen

Organismus am Torso nicht wahrnahm, die er nur vermöge seiner unrichtigen Auffassung der Idee des Werkes nicht auch vermisste, wie wir sie vermissen, da wir die Idee des Werkes richtiger fassen? Wenn aber ein Künstler wie Dannecker gesagt hat: der Torso ist Fleisch, so ist wohl zu berücksichtigen, dass er dieses Urteil nicht absolut ausgesprochen hat, sondern im Gegensatze zu demjenigen über den Laokoon: der Laokoon ist Marmor, der Torso Fleisch. In diesem Vergleiche besteht das Urteil gewiss zu Rechte, denn während uns die Eigenthümlichkeit der technischen Behandlung am Laokoon, wie sie ihres Ortes besprochen worden ist, in jedem Augenblick aufmerksamer Betrachtung die Materie als solche und die Thatsache ihrer Bearbeitung mit erkennbaren Instrumenten offenbart, hat der Meister des Torso alle Spuren der Marmorbearbeitung sorgfältig beseitigt und Alles gethan, was er vermochte, um uns das Material als solches vergessen zu machen. Absolut verstanden dagegen können wir Dannecker's Ausspruch nicht gelten lassen, und gegenüber den Giebelstatuen des Parthenon würde der feinfühlende Bildhauer den Torso auch ganz gewiss anders charakterisirt haben.

Wenn ich mich in der Beurteilung der Formgebung am Torso mit Brunn so durchaus in Übereinstimmung befand, dass ich ihn statt meiner reden lassen konnte, so kann ich ihm in der Art, wie er das Verhältniss des Künstlers auffasst, nicht ganz folgen. Richtig allerdings ist das Urteil, dass Apollonios nicht mehr im Stande gewesen ist, den alten ihm aus der Blüthezeit der Kunst überlieferten Formen das alte Leben einzuhauchen, und dass ihm, wie seiner ganzen Zeit, das unmittelbare Verständniss der Natur nicht mehr gegeben war, aber nicht richtig scheint es mir, wenn Brunn meint, er habe dies selbst empfunden und der Grenzen seiner Befähigung sich bewusst, „sich beschränkt, vor Allem die Grundverhältnisse und die Massen in richtiger Anlage wieder zu geben und im Einzelnen möglichst anspruchslos nur das vorzutragen, worüber er sich selbst ein klares Verständniss verschafft hatte“. Ich glaube vielmehr, wie schon eingänglich angedeutet, das Wesen der Formgebung nicht allein am Torso, sondern ebenso an der Mehrzahl der gleichzeitigen Werke — einige Arbeiten der unten zu besprechenden kleinasiatischen Künstler etwa ausgenommen — daraus ableiten zu müssen, dass diese Künstler nicht mehr vom Studium der lebendigen Natur, sondern von demjenigen der Werke älterer Meister ausgehn, die sie ja auch den Gegenständen nach zu reproduciren überwiegend bestrebt sind. Wie wollte man es auch an und für sich motiviren, dass einem gewissen Zeitalter der Sinn für die Natur und die Fähigkeit ihrer unmittelbaren Beobachtung abhanden gekommen sei! Nein, diese Fähigkeit ist gewiss dieselbe geblieben, allein sie wurde nicht geübt, nicht benutzt, die Künstler waren nicht mehr selbständig, wagten nicht mehr selbst zu schaffen, Selbstgesehenes in den Marmor zu übertragen, sie zehrten vom Erbe der Blüthezeit, sie lernten an deren Schöpfungen, sie strebten ihre Arbeiten diesen gleich zu machen, und wurden dadurch in Technik und Formgebung zu Manieristen. Dies ist, glaube ich, so hart es klingen mag, das richtige und das entscheidende Wort, nur dass es darauf ankommt, sich des Wesens des Stils und der Manier und ihres Unterschiedes, wie ich diesen früher (Band 1, S. 150) zu bezeichnen versucht habe, bewusst zu bleiben. Gingen aber diese späten Künstler von dem Studium früherer Werke aus, anstatt von erneuerter unmittelbarer Beobachtung der Natur auszugehn, so mussten sie nothwendig dahin kommen, wo wir

sie in der That finden: das Wesen und die lebendige Bedeutung der Form blieb unerkannt, erfasst und reproducirt wurde die Formerscheinung. Ohne sich über das Warum, über die organischen Motive Rechenschaft zu geben hielten diese Künstler sich an die vollendete Thatsache, und wenn ihnen auch die Musterwerke der Blüthezeit eine durch und durch organische Formgebung in reinster Verklärung darboten, so vermochten sie dieselbe doch, eben weil sie sich der Gründe nicht bewusst waren, nur in ihrer äusserlichen Erscheinung wiederzugeben.

Ich habe so eben behauptet, dass diese Art der Formbehandlung nicht allein am Torso, sondern dass sie ebenso an der Mehrzahl der gleichzeitigen Werke erscheine, und glaube diesen Satz sofort an dem Herakles des Glykon, dem sogenannten farnesischen, von dem in der folgenden Figur (Fig. 86) eine Zeichnung gegeben ist, bewahrheiten zu können, so verschieden dieses Werk in manchem Betracht vom Torso sein mag.

Der erfindende Meister dieser Statue, Lysippos, den wir als den jüngsten Bearbeiter des Heraklestypus kennen gelernt haben, und der seinen Helden vielfach und in den verschiedensten Situationen der heftigsten Anstrengung des Kampfes und der Ruhe, in ernster und in heiterer Auffassung gebildet hatte, scheint in dieser Statue des in Ruhe stehenden Herakles von dem Streben ausgegangen zu sein, dem Beschauer die ganze ungeheure Mühseligkeit der Erdenlaufbahn des Helden zur Anschauung und zum Bewusstsein zu bringen und zwar in doppelter Weise, einmal indem er einen Körper darstellte, der aus dem derbsten Stoff geschaffen, von der übermenschlichen Arbeit, die er zu vollbringen hatte, zu übermenschlicher Kräftigkeit und Gewaltigkeit ausgearbeitet und ausgewirkt ist, und zweitens, indem er diesen Körper trotz aller seiner überschwänglichen Gewaltigkeit doch von der auf ihm ruhenden Last des Lebens wo nicht erschöpft, so doch momentan ermattet, der Ruhe, der Unterstützung bedürftig zeigte, die ihm gleichwohl hienieden nur auf Augenblicke vergönnt war. Demgemäss stellte er ihn hin gelehnt und mit der linken Schulter aufgestützt auf seine Keule, über deren Ende er als weichere Unterlage sein Löwenfell gehängt hat; die rechte Hand (in der die Hesperidenäpfel restaurirt sind) sucht auf dem Rücken einen Ruhepunkt, das Haupt ist gesenkt, das Auge haftet wie sinnend auf dem Boden, vergangene Mühsal und zukünftige zieht wie ein Traum durch das Gemüth des Helden; die Situation ist vollständig diejenige eines Menschen, der mitten in einer länger dauernden Anstrengung auf kurze Augenblicke verschnauft, um neue Kraft zu sammeln. Die Elemente der Gestaltung des Heraklestypus, wie er hier vor uns steht, sind dem Künstler schon aus früherer Zeit überliefert, es sind dieselben Elemente der derben, unverwüstlichen, zermalmenden, aber nicht eben gewandten und leicht bewegten Kräftigkeit, die uns z. B. in der Stiermetope von Olympia (Band 1, Fig. 60, S. 329) vorliegen, aber der Meister, Lysippos, hat diese Elemente in seiner Weise selbständig aufgefasst und durchgearbeitet. Sein Gestaltenkanon liegt auch dieser Bildung zum Grunde, aber er ist hier in geistreicher Weise benutzt, um das zur Geltung zu bringen, worauf es eigentlich ankam, die körperliche Mächtigkeit als solche. Ihr zu Liebe ist der Kopf so sehr verkleinert, wie dies möglicher Weise geschehn konnte, und sind im Contraste zu ihm die Brust und die Schultern zu dem höchsten Mass der Breite ausgedehnt, welche den überwiegenden Eindruck der Masse, des Wuchtigen, Niederschmetternden hervorbringt. Eine ähnliche Proportion herrscht

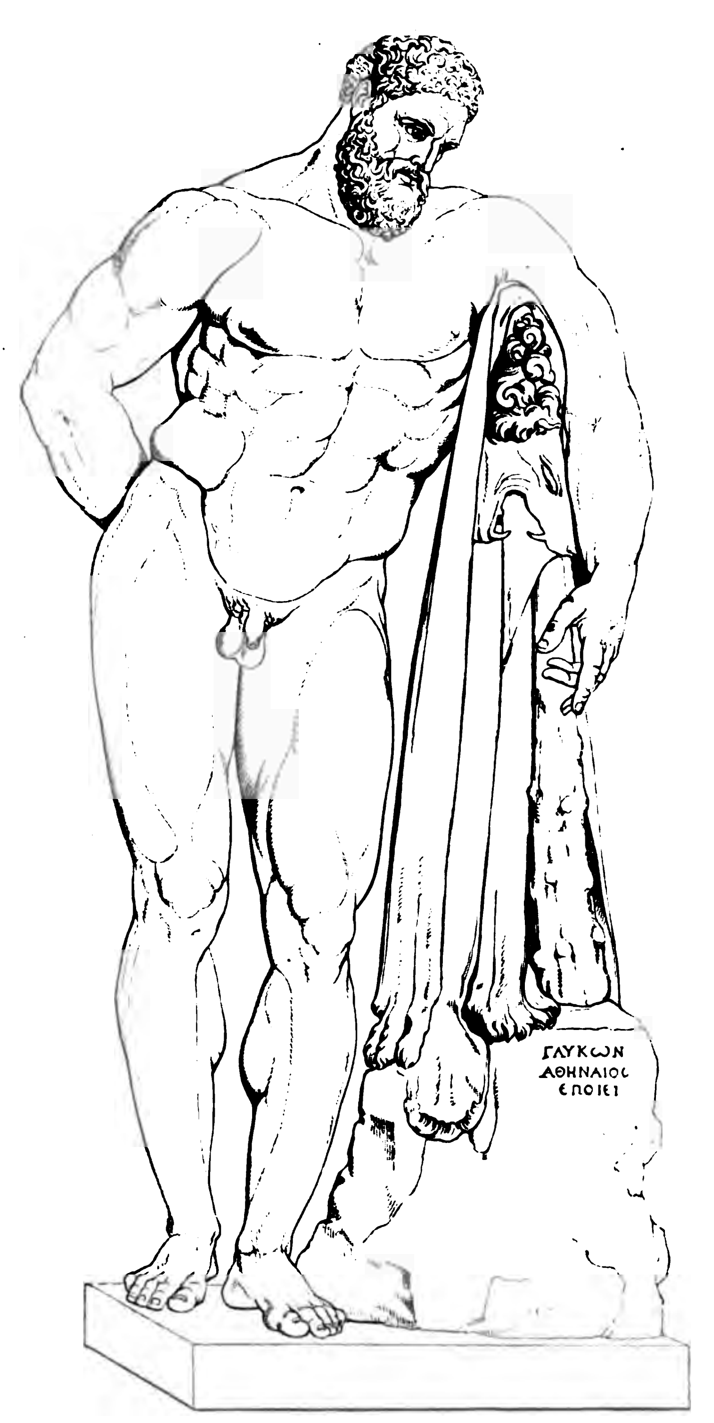


Fig. 86. Der farnesische Herakles des Glykon von Athen.

in dem gedrungenen Wuchs des Leibes, während dagegen ein leises Überwiegen der Längendimension in den unteren Theilen offenbar die Absicht enthält, uns die Vorstellung zu geben, dass diese überwältigende Körpermasse sich auch in stürmische Bewegung setzen kann, wie sie nöthig ist, um den rennenden Hirsch zu ereilen. In wiefern es Lysippos gelungen ist, diese letztere Vorstellung von Beweglichkeit seines Helden zu vermitteln, müssen wir unentschieden lassen, sein Nachahmer Glykon verschafft uns diese am wenigsten. Der Conception nach ist dieser Herakles das Extrem der Kräftigkeit zu der ein menschlicher Körper denkbarer Weise und der Natur seines Organismus nach gelangen kann, und, wenn wir die Intention des Meisters bei dieser Composition recht verstehn, so zeigt er uns — und darin offenbart sich zugleich das lysippische Streben nach Effect — diesen ungeheuren Körper ermattet, um unserer Phantasie Raum zu geben, sich auszumalen, wie diese Glieder, diese Formen sich darstellen mögen, wenn sie bewegt, angespannt und angestrengt werden. Gegen diese Erfindung ist nun an und für sich schwerlich Viel einzuwenden, die Art dagegen, wie sie hier zur Erscheinung gebracht wird, kann sich dem Tadel nicht entziehn; denn, man sage was man will, die farnesische Statue ist plump, die ganze Formgebung schwülstig und übertrieben, wie das auch Winkelmann schon empfand, wenn er von „den Muskeln, die wie gedrungene Hügel liegen", schreibt: „hier ist des Künstlers Absicht gewesen, die schnelle Springkraft ihrer Fibern auszudrücken und dieselbe nach Art eines Bogens in die Enge zu spannen. Mit solcher gründlichen Überlegung will dieser Herkules betrachtet werden, damit man nicht den poetischen Geist des Künstlers für Schwulst und die idealische Stärke für übertriebene Keckheit nehme." Mit Recht aber sagt Brunn, die gewaltigen Massen erscheinen einer freien und schnellen Bewegung und einer auf elastischer Spannung der Muskeln beruhenden Kraftentwickelung eher hinderlich als förderlich. Sollen wir nun glauben, dies sei in Lysippos' Original ebenfalls schon so gewesen? Unmöglich! vielmehr sind wir nach dem hohen Range, den Lysippos einnimmt, und nach dem Wesen seines Kunstcharakters vollkommen berechtigt zu behaupten, dass Lysippos auch in dieser Statue Mass gehalten, dass er die Grenzen einer ideellen Naturwahrheit nicht überschritten habe. Die Übertreibung und der Schwulst fällt also seinem Nachahmer zu, und diese Überschreitung der feinen Grenzlinie des Schönen und Wahren stammt bei ihm wiederum daher, dass er anstatt von der Natur auszugehn von dem fertigen Kunstwerke ausging, und dass ihm deshalb der richtige Masstab zur Beurteilung dessen fehlte, was naturmöglich und was dies nicht sei. Ausgehend von Lysippos' Statue mochte er glauben, die in derselben ausgesprochene Intention noch etwas deutlicher geben zu dürfen, sein Vorbild übertrumpfen zu können, ja, wenn auch dieses nicht seine Absicht war, so musste selbst die blosse treue Copirung des lysippischen Erzwerkes in Marmor zu dem ungünstigen Resultate führen, dass wir vor uns sehn. Man fasse also die Stellung Glykon's zu seinem Vorbilde wie man will, man betrachte ihn als einen Künstler, der sich bestrebt, seinen Meister zu überbieten, oder man betrachte ihn als blossen Copisten, im einen wie im anderen Falle stammen die Fehler seines Werkes aus derselben Quelle, aus der mangelnden Unmittelbarkeit der Naturbeobachtung und der Naturnachbildung.

Wenn wir neben diesen vier berühmtesten Arbeiten der neuattischen Schule auch noch ein weniger bekanntes fünftes, die Statue der Pallas in der Villa Ludovisi



Fig. 87. Pallas in Villa Ludovisi von Antiochos von Athen.

von Antiochos etwas näher besprechen und unsern Lesern in einer Abbildung (Fig. 87) mittheilen, so geschieht dies nicht sowohl deshalb, weil wir glauben, dass diese Statue speciell zur Charakterisirung der neuattischen Kunst besonders Viel beiträgt, sondern vielmehr deshalb, um in einer möglichst grossen Auswahl von Arbeiten, welche das sichere Datum der Periode tragen, in der wir mit unsern Betrachtungen stehn, einen Masstab zur Würdigung und einen Anhalt zur Datirung anderer nicht datirter Kunstwerke dieser Zeit darzubieten, einen Masstab, von dem wir weiterhin Gebrauch machen werden. Über den Gegenstand bemerke ich nur, dass wir, weil die Arme ergänzt sind, einen bestimmten mythologischen Charakter der Göttin nicht nachweisen können; „wäre die Ergänzung wohl motivirt und glücklich getroffen, so hätten wir uns, sagt Welcker[33]), die Göttin, die offenbar als kriegerische Pallas erscheint, zu denken als Vorbild des Feldherrn, welcher zu dem Heere spricht, und passend tritt in einer Zeit, wo von den Reden, die der Anführer an seine Truppen hielt, nicht Wenig abhing, die Pallas als Rednerin an die Stelle der Promachos" (Vorkämpfern). Über die Formgebung und den Stil der Statue muss ich, da mir die Autopsie des Werkes abgeht, mich bescheiden, Brunn's Urteil[34]) auszuheben, aus dem mir der Manieristencharakter auch des Antiochos deutlich genug hervorzugehn scheint.

„Mehr Eigenthümlichkeit als einige andere Werke dieser Schule verräth in der ganzen Behandlung die Pallas des Antiochos in der Villa Ludovisi, und wenn Winkelmann sie schlecht und plump nennt, so ist er zu diesem verdammenden Urteile wohl nur durch den heutigen Zustand der Statue verleitet worden. Die angesetzte Nase entstellt das ganze Gesicht in hohem Masse, und nicht weniger unharmonisch wirkt der moderne Helmbusch. Ferner aber sind an dem kürzeren Übergewande alle Ränder abgestossen, wodurch die damit zusammenhängenden Gewandpartien ziemlich roh und unbeholfen erscheinen. Grade diese Beschädigung ist jedoch für den Eindruck des Ganzen um so nachtheiliger, je mehr der Künstler, nach den erhaltenen Theilen zu urteilen, sein Verdienst besonders in einer äusserst sorgfältigen und präcisen Durchführung des Gewandes gesucht hat. Die Kanten und Brüche sind möglichst scharf angegeben, die einzelnen Falten tief eingeschnitten, und eine jede ihrer besonderen Natur gemäss durchgebildet, so dass das Werk in seinen Einzelheiten sogar vortrefflich genannt werden kann. In der Verbindung des Einzelnen zum Ganzen verräth sich jedoch bald der Künstler der späteren, d. h. der römischen Zeit. Eben jene Sorgfalt äussert sich zu materiell und zu gleichförmig in allen Theilen, möge denselben eine grössere oder eine geringere Bedeutung gebühren, und beeinträchtigt dadurch wesentlich die Übersichtlichkeit des Ganzen. Die gleich tiefen und scharfen Einschnitte der Falten verursachen eben so gleichartige Schatten, durch welche die kleineren Partien, welche sich innerhalb der Hauptabtheilungen des Gewandes bilden mussten, in gleichförmige Einzelheiten aufgelöst werden. So fehlt die reichere Abwechselung, und eine gewisse Eintönigkeit, welche durch den Mangel der Mittelglieder entstehen muss, lässt das Ganze schwerer und weniger anmuthig erscheinen, als es in der ursprünglichen Idee gedacht zu sein scheint. Der Künstler aber hat von der Sorgfalt, welche er auf die Durchführung verwendet hat, nicht nur keinen Gewinn, sondern er verräth uns dadurch, dass er dem künstlerischen Machwerk bereits eine grössere Bedeutung beilegt, als demselben den höheren Forderungen der Kunst gegenüber gebührt."

Über die anderen oben erwähnten statuarischen Werke dieser Schule können wir uns kurz fassen. Dem Satyrn des Apollonios (oben S. 232) giebt O. Müller[35]) das Zeugniss vorzüglicher Schönheit. „Die Umrisse des Körpers haben etwas ungemein Leichtes, Fliessendes und Edles, und den Satyrn erkennt man fast nur an dem thierischen Schweife; die schönen Beine sind glücklicher Weise fast ganz erhalten.“ Ein hervorstechendes Verdienst dieser Statue scheint sich aus diesen Worten nicht zu ergeben, die man grade so auf manches andere Werk der ersten Kaiserzeit anwenden könnte. Den in der Villa Hadrian's gefundenen Apollon mit dem Namen des Apollonios (oben S. 232) nennt Visconti[36]) gradezu nach einem anderen Werke copirt, da der Stil des Bildes kein besonderes Talent bekunde. Und von der Bronzebüste mit Apollonios' Namen (oben S. 232) urteilt Brunn, dass sie unter anderen in Herculaneum gefundenen Werken keineswegs durch Vorzüge besonderer Art hervortrete. Die Karyatiden des Diogenes vom Pantheon des Agrippa sind, wie schon früher bemerkt, im Wesentlichen nur Nachbildungen derer vom Erechtheion, und zwar so genaue, dass man das im Braccio nuovo des Vatican befindliche Exemplar wirklich als vom Erechtheion herstammend betrachtet hat. Als Nachbildungen älterer Originale verdienen diese nach Plinius' Zeugniss bereits zur Zeit ihrer Entstehung sehr bewunderten Schöpfungen alles Lob, namentlich wegen der Masshaltung, mit welcher der Künstler sich streng an sein Vorbild gehalten hat und von dem Versuche dieses in irgend einer Weise zu überbieten, abgestanden ist. Es begründet dies freilich nur einen relativen Vorzug, diesen aber nicht zu gering zu achten, werden wir durch die Vergleichung der Arbeit des Diogenes mit den Statuen gleichen Gegenstandes von Kriton und Nikolaos (oben S. 234) bewogen, in welchen die Künstler offenbar eine über die clas-



Fig. 88. Amphora mit Relief von Sosibios von Athen.



Fig. 89. Krater mit Relief von Salpion von Athen.

sischen Muster hinausgehende Fortbildung des überkommenen Typus anstrebten; aber so wie schon Winkelmann in den Köpfen dieser Figuren eine gewisse kleinliche Süsslichkeit und eine Stumpfheit und Rundlichkeit der Formen bebemerkte, die eine höhere Kunstzeit schärfer, nachdrücklicher und bedeutender gehalten haben würde, so machen auch die Gestalten in ihrer Gesammtheit einen verzärtelten und schwächlichen Eindruck, welcher mit dem Streben nach Lieblichkeit zusammenhangt, sich aber mit der architektonischen Bestimmung dieser Figuren am allerwenigsten verträgt.

Die beiden Reliefe endlich von Sosibios (Fig. 88) und das ungleich schönere des Salpion (Fig. 89) theilen wir in Umrisszeichnungen hauptsächlich in derselben Absicht mit, welche uns bewog von der Pallas des Antiochos eine Zeichnung beizulegen, sie sollen als datirte Monumente der ersten Kaiserzeit uns den Masstab zur kunstgeschichtlichen Würdigung mancher anderer Reliefe bieten. Auf den Gegenstand der Amphora des Sosibios einzugehn, würde uns hier zu weit führen, und über den Mangel an originaler Erfindung ist oben gesprochen worden; die besondere Bedeutung dieses Reliefs, das, soweit ich nach verschiedenen Gypsabgüssen urteilen kann, in der Formgebung ziemlich oberflächlich ist, besteht darin, dass es uns den Beginn der archaistischen Nachahmung in dieser Periode verbürgt, in der auch bei Augustus zum ersten Male, wie später bei Hadrian in grösserem Masse die Liebhaberei für die Werke der alten Kunst hervortritt. Das Relief des Salpion stellt die Kindheitspflege des Dionysos dar, der von Hermes zu der Nymphe von Nysa gebracht wird; auch in ihm ist schwerlich eine einzige Figur neu erfunden, allein die Zusammenordnung derselben ist mit Geschick gemacht und die Gestalten sind durchweg mit eleganter Leichtigkeit dargestellt. Inwiefern die Modellirung Eigenthümlichkeiten zeigt, vermag ich ohne Autopsie des Originals nicht zu sagen.

DRITTES CAPITEL.

Die kleinasiatische Kunst in Rom und Griechenland.

Neben den attischen Künstlern, welche die Hauptvermittler der Übersiedelung der griechischen Kunst nach Rom gewesen zu sein scheinen, und deren Hauptwerke wir in den beiden letzten Capiteln kennen gelernt haben, kennen wir aus Inschriften noch eine kleine Reihe kleinasiatischer Künstler, die entweder in Italien arbeiteten, oder deren Werke sich daselbst befanden, und von denen wenigstens die bedeutendsten gegen das Ende der Republik und unter den ersten Kaisern gelebt zu haben scheinen, also in der Periode, von der wir jetzt sprechen. Diese Künstler, oder vielmehr deren Werke, einer aufmerksamen Prüfung unterziehn ist namentlich deswegen von Interesse und von kunstgeschichtlicher Bedeutung, weil sie sich in mehr als einem Betracht von den Werken der gleichzeitigen attischen Künstler unterscheiden und sich in gewissem Sinne als die letzten Ausläufer der sikyonisch-argivischen Kunst und ihrer Principien, welche über Rhodos in die Städte der kleinasiatischen Küste gedrungen sind, darstellen. Der Zusammengehörigkeit nach dem Vaterlande wegen wird es bei der nicht grossen Zahl erlaubt sein, hier gleich alle kleinasiatischen Künstler von einiger Bedeutung, von denen wir Kunde haben, kurz mit zu besprechen, obgleich manche derselben der hadrianischen und nachhadrianischen Zeit angehören. Diejenigen Künstler aber, die unserer Periode zufallen und die das intensivste Interesse bieten, sind folgende.

1. Agasias, des Dositheos Sohn von Ephesos[37]), der Meister des sogenannten „borghesischen Fechters“ im Louvre (s. unten Fig. 90). Er ist vielleicht der Enkel eines anderen Ephesiers Agasias, der auf Delos die Ehrenstatue eines römischen Legaten Billienus machte, dessen Zeit wahrscheinlich an das Ende des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts fällt. Unser Agasias gehört nach den Formen der Buchstaben in der Inschrift am Stamme, der seine Statue stützt, in die Zeit des Endes der Republik oder des Anfangs der Kaiserherrschaft, da aber sein Werk in Antium gefunden ist, wo sich die Kaiser von Augustus an vielfach aufhielten, so bleibt es wahrscheinlichsten, dass Agasias in dieser Zeit lebte und für einen der ersten Kaiser arbeitete.

Ein anderer ephesischer Künstler, aber aus späterer Zeit, der hier im Vorbeigehn genannt werden möge, ist

2. Herakleides, der Sohn des Hagnos, der mit einem zweiten Künstler, dessen Name wahrscheinlich Agneios, dessen Vaterland aber bisher nicht ermittelt ist[38]), eine jetzt als Ares ergänzte Statue verfertigte, die im Louvre steht, ihrem Costüm nach mehr römisch als griechisch ist und sich in keiner Beziehung über das gewöhnliche Mittelgut der römischen Kunstepoche bis auf Hadrian erhebt.

Ungleich wichtiger ist uns

3. Archelaos, der Sohn des Apollonios aus Priene[39]), der Künstler der sogenannten „Apotheose des Homer" im britischen Museum (unten Fig. 91). Das Relief wurde in den Ruinen von Bovillä gefunden, wo Tiberius im dritten Jahre seiner Regierung (16 v. Chr.) das Heiligthum des julischen Geschlechts weihte. Eine Reihe von Gründen macht es wahrscheinlich, dass in dieser Zeit und auf Anregung des genannten Kaisers neben anderen Reliefen, welche als Schultafeln zur Vergegenwärtigung des Inhalts der homerischen und nachhomerischen Epopöen dienten, auch dieses Werk entstanden sei.

Vielleicht gehört in diese Reihe kleinasiatischer Künstler aus dem Beginne der römischen Kaiserzeit auch der Meister der hochberühmten Aphroditestatue von der Insel Melos im Louvre (unten Fig. 92), wenigstens finden wir

4. den Namen des Alexandros, Menides' Sohn aus Antiocheia am Mäander, auf dem Fragment einer Plinthe, welches mit denjenigen der herrlichen Statue zusammenzugehören scheint. Es ist dies freilich nicht sicher bewiesen[40]), allein aus der Trefflichkeit der Statue allein von vorn herein zu schliessen, dass sie nicht das Werk eines Künstlers dieser Zeit sein könne, als der sich Alexandros nach den Buchstabenformen der Inschrift ausweist, scheint mir nicht erlaubt. Ohne deshalb das Unsichere als sicher hinstellen zu wollen, werde ich in der unten folgenden Beurteilung der Statue nachzuweisen suchen, dass Momente vorhanden sind, welche uns an die Möglichkeit ihrer Entstehung in unserer Periode glauben lassen.

Von den Künstlern der späteren Zeit sind uns besonders wichtig

5. Aristeas und Papias von Aphrodisias[41]), die Künstler zweier Kentauren aus schwarzem Marmor, welche in der Villa Hadrian's in Tivoli gefunden sind und jetzt im capitolinischen Museum sich befinden (unter Fig. 93), während mehrfache Wiederholungen dieser Werke in verschiedenen Museen, im Vatican, im Louvre und sonst vorhanden sind. Der Fundort, der Stil der Bildwerke und die Form der Buchstaben der Inschrift vereinigen sich um diese Sculpturen der hadrianischen Zeit zuzuweisen. Die Vaterstadt dieser Künstler, Aphrodisias, scheint aber der Sitz einer ausgedehnteren Kunstübung dieser Periode gewesen zu sein[42]), wenigstens kennen wir noch einen Zenon[43]), von dem einige Werke, eine sitzende männliche Statue in der Villa Ludovisi, eine weibliche Gewandstatue, die früher in Syrakus war, und eine halbbekleidete Herme ohne Kopf mit einer metrischen Inschrift erhalten sind, ferner einen Menestheus[44]), von dessen Werk, einer Gewandstatue, sich nur ein Fragment erhalten hat, als aphrodisiensische Künstler der Periode bis zum zweiten Jahrhundert nach Christus, zu denen in viel späterer Zeit ein gewisser Atticianus als Verfertiger einer Musenstatue des florentiner Museums sich gesellt. Schliesslich sei auch noch der Bithynier Eutyches[45]), der Künstler eines athletischen Ehrendenkmals von ganz gewöhnlicher Reliefarbeit im capitolinischen Museum mit einem Worte erwähnt.

Beginnen wir unsere Betrachtung der Monumente mit dem sogenannten borghesischen Fechter von Agasias, von dem eine Zeichnung nach dem Gyps (Fig. 90) beiliegt[46]).

Über die Bedeutung der Statue kann bei aller Verschiedenheit der ihr gegebenen Namen als feststehend betrachtet werden, dass sie einen mit erhobenem Schild und mit dem Schwerte (nicht der Lanze) gegen einen höher stehenden, am wahrscheinlichsten berittenen Feind Kämpfenden darstelle. Das ergiebt sich aus der Stel-



Fig. 90. Der sogenannte „borghesische Fechter“ von Agasias von Ephesos.

lung bei genauer Prüfung von selbst; der linke Arm, an welchem der Schildring erhalten oder der Schild durch den Ring angedeutet ist, ist gegen den Stoss oder Streich des Gegners, zu dem der aufmerksam spähende Blick sich emporwendet, erhoben, die ergänzte, aber richtig ergänzte Hand holt mit der Waffe nach hinten mächtig aus, der gewaltsame Ausschritt zeigt deutlich, dass hier ein momentaner Ausfall gemeint sei, wie er einen Reiter gegenüber durchaus passt, nicht, wenn wir den Kämpfer die Mauern einer Stadt angreifend denken, wie Winkelmann wollte. Dass die Waffe ein Schwert, nicht ein Speer sei[17]), ergiebt sich aus genauerem Studium der Bewegung; so wie der Held steht, das rechte Bein vorgestellt, das linke auf's Äusserste zurückgestemmt, kann er, ohne zu fallen, unmöglich einen Stoss von rechts nach links führen, sondern er kann nur ausholen, um einen Schlag von links nach rechts zu thun, welcher zugleich die in der extremsten Weise bewegten Glieder mit natürlichem Schwunge in eine ruhigere Lage zurückschieben wird. Was aber nun den speciellen Namen der Statue betrifft, so müssen wir einerseits hervorheben, dass die Intention über die Darstellung irgend eines gewöhnlichen Kriegers hinausgeht, so dass wir genöthigt sind, die Bezeichnung auf heroischem Gebiete zu suchen, wobei nicht vergessen werden darf, dass in den verschiedenen Schulen und Zeitaltern die Begriffe vom Idealen verschieden sind. Trotzdem glaube ich mit Welcker und Anderen darauf verzichten zu müssen, einen einzelnen Namen zu wählen; Theseus' jugendliche Heldenschönheit ist hier auf keine Weise ausgedrückt, und Achilleus gegenüber der Penthesileia ist gradezu eine Unmöglichkeit; denn Achilleus' Kampf gegen die schöne Amazone hat in Poesie und Kunstwerken[18]) einen durchaus chevaleresken Charakter, der in diesem enormen Schwertstreich nicht im Geringsten gewahrt ist. Wir bleiben also bei der allgemeinen Bezeichnung Heros stehen und wollen versuchen, uns die Natur der Aufgabe dieser Darstellung und die Art ihrer Lösung klar zu machen.

Wer ohne die Statue zu kennen die so eben entwickelte Situation, in der sich der Heros befindet, in's Auge fasst, der könnte sich versucht fühlen zu glauben, der Künstler habe sich die Darstellung des Pathos eines heftigen Kampfes und derjenigen Leidenschaften und Bewegungen des Gemüthes zur Aufgabe gemacht, welche durch einen solchen heftigen und gefahrvollen Kampf in uns erregt werden. Wer aber vor der Statue steht und sich über den Eindruck, den sie auf ihn macht, Rechenschaft giebt, der wird alsbald wahrnehmen, dass er sich nicht im geringsten pathetisch oder tragisch bewegt fühlt, dass die Statue überhaupt nicht auf das Gemüth wirkt, sondern einzig und allein den Verstand beschäftigt, dass wir uns fast mit Gewalt überreden müssen, die Situation, in welcher sich der Heros befindet, sei eine pathetische, gefahrvolle. Aus dieser Thatsache könnte man nun weiter folgern wollen, der Künstler habe seine Aufgabe verfehlt, er sei der Ausführung seiner Intention nicht gewachsen gewesen, ja man müsste diese Folgerung machen, wenn es bewiesen wäre, die Intention des Meisters sei die Darstellung des Kampfespathos gewesen. Allein diese seine Intention ist nicht bewiesen, und wir sind nicht berechtigt, ihm eine solche unterzuschieben, um darauf einen Tadel zu gründen, vielmehr sind wir verpflichtet, die Absicht des Künstlers aus dem Werke selbst und aus dem Eindruck zu abstrahiren, den dasselbe auf uns macht. Dieser Eindruck ist nun ohne Zweifel vom ersten Momente der Betrachtung an derjenige des Erstaunens über diese im

höchsten Grade kühn erfundene Stellung, über das hier im Marmor fixirte Extrem der denkbar heftigsten und äussersten Bewegung, und wenn wir nun diesen Eindruck um so mehr gesteigert fühlen, je näher wir auf die Prüfung des Werkes eingehn, wenn wir andererseits wahrnehmen, dass der Künstler in den Ausdruck des Kopfes Nichts mehr hineingelegt hat, als die natürliche Spannung und Aufmerksamkeit des geübten Kämpfers, Nichts von eigentlicher Leidenschaft, Zorn, Hohn, Furcht oder dergleichen, so werden wir zu der Überzeugung hingedrängt, dass es durchaus nicht die Absicht des Künstlers gewesen ist, ein pathetisches Kunstwerk zu schaffen, sondern dass er die Situation nur als diejenige ergriffen und benutzt hat, welche ihm die vollkommenste Entwickelung seiner Aufgabe: der Darstellung der äussersten, extensivsten und momentansten Kraft und Bewegung, deren der menschliche Körper überhaupt fähig ist, gestattete. Wenn dadurch die Statue allerdings fast jeden idealen Gehalt, jede höhere und geistige Bedeutung verliert, und wenn wir demgemäss auch urteilen müssen, dass der Künstler die höchste Auffassung einer derartigen Situation verfehlt hat, so werden wir ihm doch vermöge dieser Anschauung seiner Intention gerechter werden, als durch die Voraussetzung einer von ihm nicht erreichten höheren Absicht, da wir jetzt seinem Werke und der grösstentheils erreichten Absicht des Künstlers in mehr als einer Beziehung unsere Bewunderung nicht versagen können.

Von der Richtigkeit der Behauptung, dass in unserer Statue das Extrem der extensiven Bewegung des menschlichen Körpers dargestellt sei, kann man sich ohne sonderliche Mühe durch Versuche mit dem eigenen Körper, durch Beobachtung sonstiger Kunstdarstellungen heftiger Bewegungen, oder endlich durch einiges Nachdenken vor der Statue selbst überzeugen. Vor dieser wird sich uns bewähren, was Feuerbach sagt: die Gliedmassen sind in die Pole der Bewegungssphäre gerückt und es ist eben so unmöglich, sich zu denken, dass der Kämpfer sich langsam in diese extreme Stellung auseinandergeschoben habe, wie es unmöglich ist, ihn in derselben bis zum nächsten Augenblick verharrend zu denken. Demgemäss scheint die hier gelöste Aufgabe mit derjenigen, welche Myron in seinem Diskobol, oder derjenigen, die er in seinem Ladas verfolgte, nahe verwandt zu sein, denn auch im Diskobol haben wir die Kühnheit der höchsten und äussersten Bewegung, deren der menschliche Körper in einer bestimmten Richtung fähig ist, erkannt, und der Ladas stellte die letzte Anstrengung des Laufes, also wiederum ein Höchstes der momentanen Bewegtheit dar. Und doch bestehn die Unterschiede zwischen dem Diskobol und unserem Kämpfer nicht nur darin, dass die Richtung und Art der Bewegung eine verschiedene oder in gewissem Grade gegensätzliche ist, doch müssen wir sie auch darin erkennen, dass der Diskobol uns eine Stellung zeigt, in der sich eine neue, rasche und schwungvolle Bewegung vorbereitet, zu deren Auffassung unsere Phantasie durch das, was wir sehn, nothwendig angeregt wird, während uns die Statue des Agasias in viel weniger glücklicher Wahl des Momentes ein Letztes und Äusseres zeigt, auf das nur ein Nachlassen folgen kann, und durch welches eben deshalb unsere Phantasie nicht erregt wird. In diesem Punkte bietet sich der Ladas als ein noch näherer Vergleich dar; allein im Ladas war es ja eben die Absicht des Künstlers ein Äusserstes und Letztes der Anstrengung und Überanstrengung darzustellen, dem ein Zusammenbrechen des Handelnden und dem sein Tod aus Erschöpfung folgte,

und in dieser Überanstrengung uns die unausbleibliche Folge, die Erschöpfung anschaulich zu machen, auf welche die vorausschauende Phantasie hingedrängt wurde. Auch davon kann bei Agasias' Statue nicht die Rede sein, weil der Kämpfer in der völligen Herrschaft über seinen Körper erscheint, und weil seine Bewegung trotz aller extremen Heftigkeit doch so viel Festes, Gehaltenes hat, dass wir nicht entfernt den Eindruck von Überstürzung oder Überanstrengung, und also von einem Umschlag in Erschöpfung und Ermattung erhalten.

Gewiss sind das bedeutungsvolle Unterschiede zwischen den Conceptionen des älteren und derjenigen des jüngeren Meisters, Unterschiede, welche eben nicht zum Vortheil des letzteren ausfallen; allein die grösste Differenz liegt in noch einem anderem Punkte. So fein beobachtet und so kunstvoll durchgeführt der Rhythmus der Bewegung in den myronischen Statuen war, die Bewegungen selbst waren solche, wie sie sich unter den gegebenen Umständen mit Nothwendigkeit darstellten, solche, deren Anschauung der Künstler aus unmittelbarer Beobachtung der Natur gewinnen konnte. Die Stellung dagegen, welche uns Agasias' Kämpfer zeigt, ist eine so durchaus singuläre, dass wir mit Sicherheit behaupten dürfen, der Künstler habe nur ihr Grundmotiv aus der Wirklichkeit, oder aus älteren Kunstdarstellungen ähnlicher Situationen entnommen und entnehmen können; das was er uns in seiner Statue zeigt, konnte er nur durch eine auf dem Gesehenen fortbauende Reflexion, durch eine planmässige Steigerung erreichen, die sich uns, je näher wir auf die Einzelheiten der Statue eingehn, desto deutlicher als das Ergebniss der kühlen Verstandesthätigkeit und der raffinirtesten Berechnung zu erkennen giebt. Myron brauchte, um seinen Ladas und seinen Diskobol zu schaffen, Nichts als ein offenes Auge und feines Gefühl für die lebendige Natur, Agasias wäre nimmer ohne eine gelehrte anatomische Kenntniss des menschlichen Körpers durchgekommen. Und eben weil seine Statue nicht auf der unmittelbaren Intuition beruht, weil sich uns aus derselben überall die Reflexion, das Wissen des Künstlers und das Geltendmachen dieses Wissens entgegendrängt, geht derselben alle Frische des Eindrucks ab und lässt sie uns, trotz aller Bewunderung, welche unser Verstand ihr zollt, im Gemüth vollkommen kalt. Wer sich von dem Vorherrschen der kühlen Berechnung in der Composition dieser Statue überzeugen will, der gebe sich nur darüber Rechenschaft, wie wenig die Stellung als das Ergebniss eines Zufalls erscheint, wie viel Überlegtes, Geregeltes, Bewusstes sie trotz aller Heftigkeit hat; man beachte, wie raffinirter Weise die Contraste der Bewegung auf die beiden Seiten des Körpers vertheilt sind: die Arme in bewegen sich in diametral entgegengesetzter Richtung, der rechte nach hinten, während der entsprechende Fuss vorschreitet, der linke nach vorn und nach oben, während das Bein rückwärts und nach unten ausgedehnt ist; dadurch entsteht ein Gegensatz der gestreckten und der zusammengeschobenen Seite dieses Körpers, der nicht vollkommener gedacht werden kann, der aber, so durchaus möglich er sein mag, in gleicher Situation unter tausend Fällen vielleicht nicht einmal sich durch den Zufall in lebendiger Handlung bildet, und der eben deshalb als vom Künstler arrangirt empfunden wird.

Das vorstehend Entwickelte wird genügen um zu erklären, warum unser Wohlgefallen an der Statue wesentlich und überwiegend sich auf die Art der Darstellung, auf das Technische, das Machwerk, sei es im weiteren, sei es im engeren Sinne,

bezieht. Und in der That findet man, dass so ziemlich alle Lobsprüche, welche selbst von den begeistertsten Bewunderern dem Werke des Agasias gespendet worden sind, sich auf die Virtuosität des Künstlers beziehn, auf die Abgewogenheit der Composition, die Richtigkeit der Stellung, das gründliche Verständniss der organischen Bewegung, die tiefe Kenntniss der Anatomie des menschlichen Körpers. Und allerdings bleibt die Statue in allen diesen Hinsichten in der That bewunderungswerth, und überdies in Hinsicht auf die Klarheit, mit welcher der Künstler seine Aufgabe und die Mittel, dieselbe zu lösen, begriffen hat. Wollte er nicht gradezu in Unnatur und Unbedeutendheit verfallen, so musste er sich einer Formgebung befleissigen, welche bis in's Detail der thätigen Musculatur hinein die Spannung und Thätigkeit derselben zeigt; er musste die Reflexion, welche diese extreme Bewegung im Ganzen hervorgerufen, in jeder Einzelheit wiederholen, musste die Schwellung und Spannung jedes Muskels so gut über das im Leben Beobachtete hinaus steigern, wie er die Conception der ganzen Bewegung über das im Leben Gesehene steigerte. Das hat er gethan, und gleichwie seine Statue benutzt worden ist, um an ihr als an einem vollendeten Muster die Anatomie des menschlichen Körpers zu demonstriren[49]), so dürfen wir behaupten, dass auch der strengste Anatom nicht einen einzigen Muskel finden wird, welcher nicht in allerhöchster Function völlig genau seinem Zweck entspräche. Allein dies Studirte in der Formgebung, das offenbare Streben, seine anatomische Kenntniss zu verwerthen und ein möglichst reichliches Detail zur Geltung zu bringen, hat den Künstler über die Grenze der allgemeinen Lebenswahrheit, der Totalität und Harmonie hinausgeführt, welche das höhere Alterthum in so bewunderungwerther Weise eingehalten hat. Diese allgemeine Lebenswahrheit, Wärme und Harmonie ist hier in endlose Einzelheiten zersplittert, welche je für sich das Auge fesseln und die Aufmerksamkeit von dem Ganzen ablenken, wodurch der Totaleindruck gestört und geschwächt wird. Von der Richtigkeit dieses Satzes überzeugt man sich am besten durch den Versuch, die Statue nächtlich mit schwachem Lampenlicht zu beleuchten, welches eine Menge Detail aufzehrt, dem ganzen Werke dagegen ein ungleich grösseres Leben und den Schein wirklicher Bewegtheit verleiht.

Von nicht geringer Bedeutung für die Beurteilung der Statue des Agasias ist die Beantwortung der Frage, ob dieselbe zu einer grösseren Gruppe gehört hat, oder ob wir sie nur dem einen Gegner zu Pferde gegenüber, oder endlich ob wir sie von vorn herein zum Alleinstehn bestimmt denken sollen. Müller denkt sich, Agasias habe seinen Kämpfenden aus einer grösseren Schlachtgruppe entnommen, um ihn mit besonderem Raffinement auszuführen, und die meisten anderen Erklärer statuiren eine grössere Gruppe, zu der die Statue thatsächlich gehört habe. Ich halte dies Letztere für im höchsten Grade unwahrscheinlich, und zwar sowohl aus einem äusserem Grunde, wie aus einem inneren. Der äussere Grund liegt in der Künstlerinschrift, von der man nicht begreift, wie sie an die Stütze (den Baum) der einen Statue gekommen sein soll, wenn diese einer Gruppe wirklich angehörte. Der innere Grund aber ist, dass es schwer, ja fast unmöglich wird, uns die Art der Gruppirung mehrer Figuren neben dieser zu denken, wenn wir uns über den Standpunkt Rechenschaft geben, den wir der Statue gegenüber einnehmen müssen, um sie ganz zu würdigen. Da ergiebt es sich nämlich, dass die Statue nicht von einem, sondern

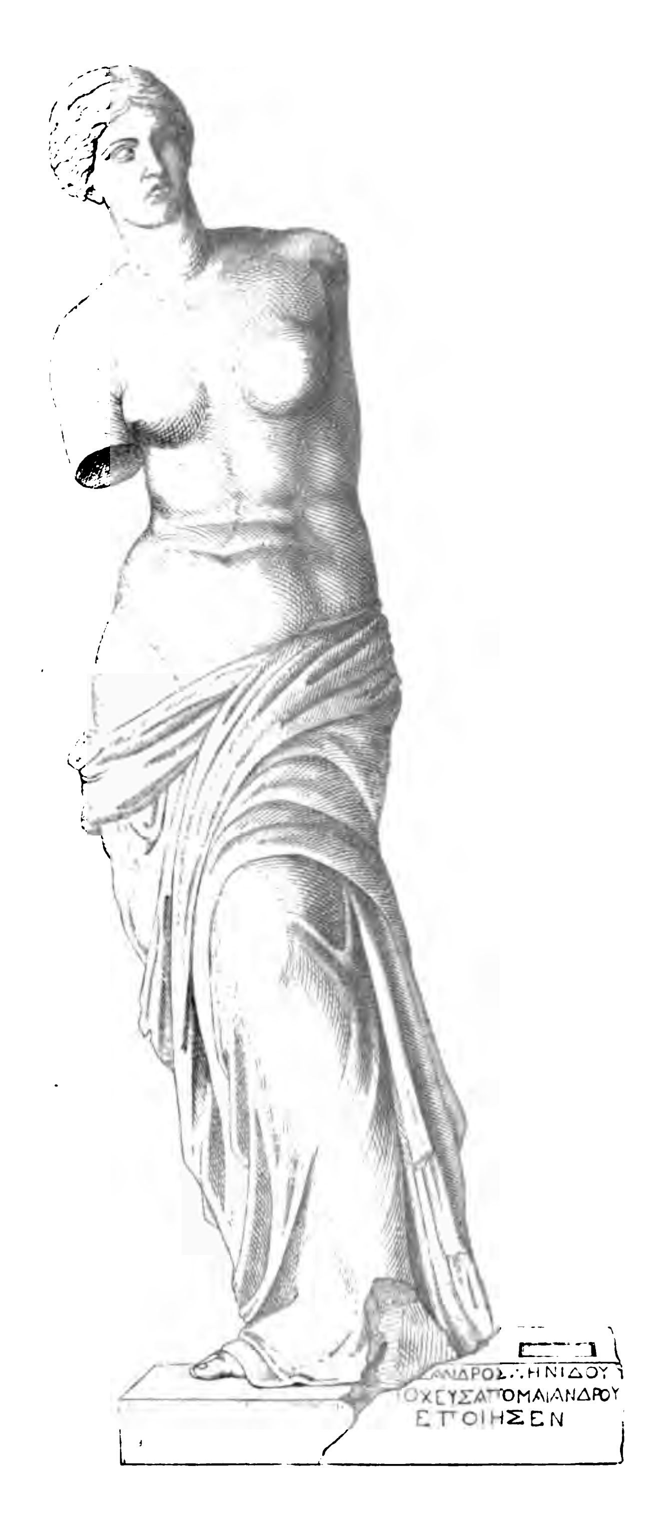


Fig. 91. Die Statue der Aphrodite von Melos, vielleicht von Alexandros von Antiocheia.

dass sie von mehren Standpunkten betrachtet sein will, von vorn und von beiden Seiten, weil nur so die ganze Arbeit zur Geltung kommt. Dieser Grund scheint mir auch im Wege zu stehn, wenn wir den Gegner real vorhanden annehmen, er müsste und würde uns wenigstens eine Hauptansicht der Statue decken oder trüben. Somit glaube ich mich dafür entscheiden zu müssen, dass die Statue von Anfang an allein gestanden hat, und zum Alleinstehn gearbeitet worden ist, worauf eben der Charakter der Ausführung auf's Bestimmteste hinweist. Ob sie aus einer grösseren Gruppe entnommen ist, wie Müller meint, scheint mir in sofern gleichgiltig, als sie bei der Gelegenheit in wesentlichen Motiven verändert worden sein müsste, und jedenfalls eine andere ist, als wie sie jemals in einer Gruppe gewesen sein kann. Auf die Art der Kunst wirft diese Erwägung, dass der borghesische Heros als ein Schaustück für sich allein gearbeitet worden, wie mir scheint, ein nicht unbedeutendes Licht.

Ziehn wir nun aus der vorstehenden Entwickelung das kunstgeschichtliche Résumé, so werden wir einerseits die grosse Verschiedenheit zwischen dem Werke des Agasias und den Hervorbringungen der gleichzeitigen attischen Künstler und andererseits den Zusammenhang dieses Werkes mit den Tendenzen der rhodischen Kunst in der vorigen Epoche nicht verkennen. Während in den attischen Werken eine überwiegende Richtung auf das Ideale hervortritt, während die Künstler in der Erfindung, Composition und Formgebung von älteren Vorbildern durchaus abhängig erscheinen und ein Zurückgehn auf das Studium und ein selbständiges Verarbeiten der Natur bei ihnen nicht bemerkbar wird, vielmehr geläugnet werden muss, finden wir bei Agasias eine freiwillige und bewusste Verzichtleistung auf eine höhere und geistige Auffassung seiner Aufgabe, während er in der Erfindung und Composition wenigstens im engeren Sinne — denn dass er für seine Composition im Allgemeinen viele Vorbilder hatte, versteht sich fast von selbst, und ist durch manche seiner Statue verwandte Reliefligur verbürgt — selbständig dasteht und seiner Formgebung ein gelehrtes anstatt eines künstlerischen Studiums der Natur zum Grunde legt[50]. Hierin und in dem aus dieser Quelle stammenden Streben nach Effect, nach dem Geltendmachen seines Wissens und seiner technischen Virtuosität erscheint er den Meistern des Laokoon verwandt, und es scheint sich zu ergeben, dass, wie wir schon in der vorigen Epoche kleinasiatische Künstler auf Rhodos thätig fanden, die Kunstübung in den kleinasiatischen Städten durch die rhodische Kunstschule angeregt und in ihren Tendenzen bestimmt worden sei, ein Satz, der mindestens noch durch die weiterhin zu betrachtenden Kentauren der Künstler von Aphrodisias seine Bestätigung findet. Um uns jedoch auch hier vor der Gefahr der Schematisirung zu hüten, wenden wir uns zunächst zu einer Prüfung und Würdigung der Aphroditestatue von Melos, welche, wie oben bemerkt, wenigstens möglicherweise einem kleinasiatischen Meister des letzten Jahrhunderts vor Christus angehört.

Die Restauration dieser vielgepriesenen Statue, von der wir eine Zeichnung (Fig. 91) beilegen, ist, obwohl sich die tüchtigsten Gelehrten mit derselben befasst haben, bis auf den heutigen Tag zweifelhaft und streitig[51]), und demgemäss kann auch über deren Bedeutung und die von dieser abhangende Auffassung nicht mit Sicherheit abgesprochen werden. Die Ansicht, diese Aphrodite habe in der Linken den ihr von Paris zuerkannten Apfel gehalten, darf als beseitigt betrachtet werden, jede

der beiden anderen Restaurationen, welche vorgeschlagen sind, hat aber ungefähr gleich Viel für sich und gegen sich. Die eine gruppirt die Göttin mit Ares, auf dessen Schulter sie den linken Arm legt und stützt sich auf mehre Gruppen dieser beiden Götter, in denen die Aphrodite sehr ähnlich componirt ist, namentlich auf eine solche in Florenz, welche in Betreff der Aphrodite beinahe genau mit unserer Statue übereinstimmt[52]); die andere lässt die Göttin den Schild des Ares halten und sich in demselben bespiegeln, und stützt sich dabei auf einige Münzen und Gemmen, welche eine ähnlich componirte Gestalt mit dem Schilde des Ares zeigen[53]). Ich muss hier auf eine eingehende Kritik dieser beiden Restaurationen verzichten, kann jedoch nicht umhin zu bemerken, dass keineswegs alle Gründe, welche gegen die erstere derselben geltend gemacht werden, stichhaltig sind oder schwer wiegen, was gleicherweise von den für die zweite Restauration erhobenen Argumenten gilt. In der That liegt die grösste Schwierigkeit, welche der Gruppirung mit Ares entgegensteht, darin, dass die Göttin in Blick und Ausdruck des Gesichts keinen Bezug auf eine mit ihr gruppirte Person verräth, und es würde sich noch fragen lassen, in wieweit man berechtigt ist, eine solche bestimmt ausgeprägte Bezugnahme zweier mit einander gruppirten Personen schlechthin zu fordern und vorauszusetzen. Eine Gruppe, wie die erwähnte in Florenz, in welcher Aphrodite den Ares, indem sie ihn umarmt oder an sich heranzieht, zärtlich anblickt, trägt mehr einen idyllischen, mythisch genrehaften Charakter, wogegen die aus der Gruppe heraus in die Ferne oder auf den Beschauer blickende Aphrodite mehr dem religiösen Begriff etwa einer areïschen Aphrodite entspricht, der der Gott des Krieges mehr nur zur Bezeichnung ihres Wesens als in der Absicht beigesellt ist, mit ihr eine zärtliche Scene darzustellen. Räumen diese Bemerkungen allerdings die bezeichnete Schwierigkeit nicht hinweg, so darf doch auch das nicht übersehn werden, was der Restauration mit dem Schilde entgegensteht. Zu oberst hebe ich hervor, dass ein von der Göttin gehaltener eherner Schild, den wir uns nach der Haltung der Arme nicht etwa klein, sondern von fast der halben Grösse der ganzen Figur denken müssen, sowohl an sich einen ungefälligen Anblick gewährt, wie auch die beste und Hauptansicht des schönen Körpers so gut wie vollständig gedeckt haben würde. Ferner muss geltend gemacht werden, dass bei einer solchen Haltung des Schildes, wie sie vorausgesetzt wird, das Auflegen der rechten, den unteren Schildrand fassenden Hand auf den Schenkel des auf eine Erhöhung aufgestützten linken Beines das durchaus naturgemässe, fast nothwendige Bewegungs- und Compositionsmotiv gewesen wäre, ja dass eben um dieses natürlichen Auflegens der Hand willen das Aufstützen des Beines ersonnen scheint. In unserer Statue aber hat, wie das aus den Falten der Gewandung hervorgeht, die Hand nicht auf dem linken Schenkel geruht, und ohne dies ist die ganze Bewegung, das wage ich kühn zu behaupten, weil man sich durch Versuche am eigenen Körper leicht davon überzeugen kann, eine überaus gezwungene, ungeschickte und steife. Endlich muss ich noch hervorheben, dass man den Schild in den Händen dieser Aphrodite nicht durch die Annahme vertheidigen darf, sie stelle den Fuss auf einen Helm wie diejenige von Capua, denn bei der geringen Erhebung dieses Fusses vom Boden kann ein Helm unter demselben nicht gelegen haben. Will man nicht eine zufällige Erhöhung des Bodens statuiren, so kann man etwa noch an eine Schildkröte denken wie diejenige, auf welche die Aphrodite Urania

des Phidias (Bd. 1, S. 203) den Fuss stellte. Dem Raume nach würde eine solche passen, und wer kann bei unserer Unwissenheit über die Bedeutung der Statue behaupten, ein derartiges Attribut habe zu derselben nicht gepasst?

Ich musste auf die Ungewissheit über die Bedeutung der Statue etwas näher eingehn, weil sich aus ihr die Schwierigkeit eines Urteils über die Conception und Composition des Werkes ergiebt; denn es leuchtet wohl ein, dass wir je nach der Annahme der einen oder der anderen Restauration die Haltung, den Ausdruck und die ganze Auffassung der Göttin sehr verschieden beurteilen werden. Diese Auffassung charakterisirt sich am meisten durch das Streben nach Ernst und Würde, vermöge deren die Aphrodite von Melos den polaren Gegensatz zu der mediceïschen Statue bildet, einen Gegensatz, den man in dem Ausdrucke des Gesichts und in den Formen des Nackten gleichmässig wiederfindet. Denn während der Ausdruck im Gesichte der mediceïschen Venus ganz in Liebesverlangen und Liebeshuld aufgeht, zeigt das Antlitz der Statue von Melos von irgend einer Bewegung des Gemüthes oder von Leidenschaft kaum eine Spur, und nicht mit Unrecht sind auf sie die Worte der Maria Stuart über Elisabeth: „Ach Gott, in diesen Zügen wohnt kein Herz!" angewendet worden. Die Züge sind bei aller nur durch die etwas zu grosse und zu weit vorspringende Nase beeinträchtigten Schönheit kalt und etwas starr, und nur der Grundtypus der Gesichtsform in Verbindung mit dem schmalgeschlitzten Auge lässt uns nicht zweifeln, dass wir einen Kopf der Aphrodite vor uns haben. Der Künstler hat vor Allem die Göttin zur Geltung bringen wollen, aber er ist dafür dem Weibe in Aphrodite nicht gerecht geworden. In der Behandlung des Körpers ist derselbe Gegensatz; dort, bei der Mediceerin, ist der Körper mit äusserster Feinheit und Zartheit angelegt, und darf mit einer sich erschliessenden Knospe verglichen werden, hier, bei der melischen Göttin, ist der Körper vollkräftig entwickelt, fleischig ohne fett zu sein, üppig ohne Weichlichkeit, glänzend in Fülle der Gesundheit und Kraft, eine vollerschlossene Blume weiblicher Schönheit. Und während wir die Haltung der mediceïschen Venus von einer gewissen Lüsternheit und Koketterie nicht freisprechen konnten, zeigt sich in derjenigen der Statue von Melos die völligste Unbefangenheit und Selbstvergessenheit. Der künstlerischen Conception nach ist jene Statue auf den raffinirtesten sinnlichen Reiz berechnet, während die Anlage der melischen Statue gross und erhaben ist und die Göttin darstellt, welche nicht geliebt, sondern bewundert und angebetet sein will.

Wenn wir uns nun über die eigenthümlichen künstlerischen Verdienste der Aphrodite von Melos zu orientiren suchen, so müssen wir gestehn, zunächst über die Erfindung am wenigsten sicher absprechen zu können. Wenn man aber bedenkt, dass die Composition dieser Statue in einer nicht ganz geringen Reihe von allerdings noch jüngeren Darstellungen mehr oder weniger genau wiederkehrt[51]), während es unwahrscheinlich ist, dass diesen Werken eine nicht etwa in Rom, sondern auf der Insel Melos aufgestellte Statue als Vorbild gedient habe, so wird es erlaubt sein, an der Originalität dieser Composition bei dem Künstler unserer Statue zu zweifeln, und auf ein älteres Original, dass wir freilich nicht bestimmen können, als das gemeinsame Vorbild der Statue von Melos und der anderen ähnlichen zu schliessen. In dieser Beziehung stünde also gewiss Nichts im Wege, unsere Statue in der Periode der Nachahmung, von der wir reden, entstanden zu denken. Trotzdem ich aber ihre Abhängigkeit von

einem älteren Original für sicher halte, bin ich weit entfernt, ihr einen gewissen Grad von Selbständigkeit absprechen zu wollen. Aber grade in demjenigen, was ich als selbständig erfunden glaube bezeichnen zu müssen, scheinen mir die Kennzeichen einer späteren Entstehungszeit zu liegen. Ich meine die Gewandung, welche nur in einem Theil der übereinstimmenden Statuen, wie hier auf ein um die unteren Theile des Körpers gelegtes Obergewand beschränkt ist, in anderen ausser aus diesem aus einem feinen, den ganzen Körper umhüllenden Untergewande (Chiton) besteht[55]). In der Gewandung der Statue von Melos aber ist das Streben nach Effect augenfällig; dasselbe verhüllt so gut wie Nichts von den Reizen des Körpers, und weit entfernt, diese Statue eine bekleidete nennen zu dürfen, sollte man anerkennen, dass sie recht eigentlich nackt ist, indem das Gewand nur dazu dient, um den Contrast des Nackten augenfälliger zu machen. Wie weit diese Nacktheit durch die Situation motivirt war, vermögen wir freilich nicht zu beurteilen, allein gewiss ist, dass die Situation besten Falls, nämlich dann, wenn man eine sich im Schilde spiegelnde Aphrodite annimmt, erfunden wurde, um die Nacktheit geschickt zu motiviren. Dies glaube ich der höchsten Blüthezeit der Kunst nicht zutrauen zu dürfen, und berufe mich hierfür auf Praxiteles' Knidierin, wie sie uns die Münze der Plautilla zeigt. Allerdings ist auch hier die Situation ersonnen, um die Göttin ganz nackt zeigen zu können, aber, man sage was man will, man wird immer anerkennen müssen, dass dieselbe aus der dargestellten Handlung natürlich und einfach, ja gewissermassen nothwendig sich ergiebt, und dass sie dem Tadel des Arrangirten, willkürlich so Gemachten, durchaus nicht unterliegt. Dies ist aber der Fall bei der Statue von Melos, denn auf die Frage, warum die Göttin nicht entweder ganz bekleidet oder ganz nackt sei, giebt es bei dieser Anordnung des Gewandes nur die eine Antwort: weil es dem Künstler so beliebte, weil er durch den Contrast der Gewandung das Nackte seiner Statue um so fühlbarer hervorheben konnte. Ich sage absichtlich: bei dieser Anordnung der Gewandung; denn ein Anderes wäre es, wenn das Gewand um die unteren Körperpartien mit einem Knoten geknüpft wäre, wie bei mehren Statuen, welche Aphrodite eben dem Bade entstiegen, das nasse Haar mit den Händen trocknend oder lüftend darstellen[56]), und bei denen das umgeknüpfte Gewand ganz sachgemäss die Stelle eines Badetuchs vertritt. Hier ist von keinem Bade und von keiner Toilette nach dem Bade die Rede, und demnach ist auch das Gewand nicht umgeknüpft, sondern nur lose umgelegt, und eben deshalb seine Anordnung durch keine innere Nothwendigkeit der Situation motivirt. Dazu kommt nun aber noch ein Anderes. Nicht allein in letzter Instanz unmotivirt, sondern auch thatsächlich unmöglich ist diese Gewandanordnung, und es gilt von ihr dasselbe, was ich von der Gewandung des sogenannten Germanicus bemerkt habe. Ein auf diese Weise lose um die Hüften, nicht etwa um den Leib (die Taille) gelegtes Gewand kann nicht eine Secunde haften, es muss sofort völlig hinabgleiten. Das thut es aber hier nicht, es haftet auf eben so unbegreifliche Weise an den Schenkeln der Göttin, wie das Gewand des Germanicus an dessen Oberarm. Hätte der Künstler das Gewand um etwa zwei Handbreiten höher um den Leib seiner Göttin gelegt, so möchte er uns dessen Beharren in der gegebenen Lage glauben machen, aber dann hätte er auch einen guten Theil der Reize geopfert, welche das Gewand jetzt enthüllt. Dass er dies nicht that, dass er das Gewand genau auf der Höhe um den Körper legte,

wo dasselbe am effectvollsten wirkte, dass er dabei auf die reale Möglichkeit nicht achtete, sondern diese dem erstrebten und erreichten Effecte zum Opfer brachte, dies ist mir, so unwesentlich es Manchem scheinen mag, ein starkes Zeichen einer späten Entstehungszeit unserer Statue, einer Zeit, in welcher das Streben nach Effect bereits über die naturgemässe Motivirung den Sieg davongetragen hatte.

Der Composition der Statue, soweit sie dem Meister eben dieses Exemplares gehört, können wir nach dem Gesagten das unbedingte Lob nicht spenden, welches man vielfach über die Aphrodite von Melos anstimmen hört, über die in Entzücken und Verzückung zu gerathen Mode geworden ist. Wenden wir uns der Formgebung zu, so soll die Grossheit der Anlage, die üppige und doch in der Fülle masshaltende Schönheit, die wir oben anerkannt haben, nicht wiederum bestritten werden, auch wollen wir nicht zu ängstlich auf einzelne Fehler, z. B. den offenbar zu lang gerathenen Hals und eine Ungleichheit in den beiden Hälften des Körpers hinweisen, wohl aber wollen wir darauf aufmerksam machen, dass sehr gewiegte Kenner den Formen im Ganzen die eigentliche Idealität absprechen und behaupten, dass der Künstler nach einem Modell gearbeitet habe[57]). Ohne grade diese Meinung zu theilen muss ich doch auch meinerseits bekennen, dass ich in den Formen der melischen Statue fast Nichts entdecken kann, was über die natürliche Schönheit hinausginge. Nicht zu verkennen dagegen ist, dass der Künstler seinem Werke durch eine überaus meisterliche technische Behandlung der Oberfläche einen eigenthümlichen Reiz verliehen hat. Die Statue ist keineswegs sehr fleissig im Detail gearbeitet und durchgebildet, ohne gleichwohl in Oberflächlichkeit zu verfallen; ihr Hauptvorzug besteht in der unendlich weichen Verschmelzung der einzelnen Formen, vermöge deren sie den conträren Gegensatz gegen den Laokoon bildet. Und doch wird man, glaube ich, auch hier eine technische Virtuosität und das Geltendmachen derselben von Seiten des Künstlers finden dürfen, der, wie die Meister des Laokoon nur mit dem Meissel arbeiteten, sein Werk fast ganz mit der Raspel und mit der Feile vollendete. Denn nirgend ist eine Spur der Meisselführung zu entdecken, wie denn auch die Grundformen des Körpers nur bescheiden angedeutet sind, und andererseits ist nur durch die zarte Feile eine solche von aller Glätte weit entfernte Weichheit der Marmoroberfläche, diese absolute Verschmelzung des Einzelnen in's Ganze, diese Darstellung einer über alle Muskeln gleichmässig gespannten, hie und da leichte Falten bildenden Haut zu erreichen, deren elastische Textur und deren sammetne Milde man im Stein fühlen zu können glaubt. In dieser Darstellung der Haut liegt einer der grössten Reize der Aphrodite von Melos, ein Reiz, der für uns noch durch die schöne warme Farbe des leise gegilbten parischen Marmors und durch die fast vollkommene Erhaltung der Epidermis erhöht wird, welche gegen die abgeriebene, glattpolirte, spiegelnde Oberfläche der ungeheuren Mehrzahl unserer antiken Statuen gewaltig absticht. Indem wir diesen Reiz, den Niemand verkennen kann, der das Werk auch nur im Abgusse betrachtet, vollkommen, und zwar als einen dem Meister zuzuschreibenden Vorzug anerkennen, müssen wir doch behaupten, dass er im Vergleich zu der Grösse der Idee, der Reinheit der Conception, der Natürlichkeit der Motivirung in der Composition einen nur untergeordneten Rang einnimmt, und dass er uns in einer Periode recht wohl erklärlich erscheint, der die Originalität der Erfindung, der hohe Flug der Idee, der Sinn für Einfachheit und Natürlichkeit der Motive bereits verloren gegangen ist, in einer

Periode, welche den Torso von Belvedere und den borghesischen Heros hervorgebracht hat. Der Technik nach mag die Aphrodite von Melos vor allen uns erhaltenen Statuen der Göttin den Preis verdienen, ob auch der Idee und der Composition nach, dürfte fraglich sein; aber sei sie, wie der Chor ihrer unbedingten Bewunderer will, von allen Statuen der Göttin, die wir besitzen, die beste, wer darf es wagen, zu behaupten, sie dürfe sich auch mit Praxiteles' knidischer Göttin messen, um derentwillen man von Rom nach Knidos reiste, oder mit jener Aphrodite des Skopas, welche im statuenüberfüllten Rom das Entzücken der Kenner bildete? wer darf wagen zu behaupten, ein Werk, wie die Aphrodite von Melos, das unbeachtet und unbekannt auf seiner heimischen Insel blieb, könne nur in den besten Zeiten der Kunst entstanden sein? Ich wenigstens habe mir aus den Bildwerken des Parthenon, aus der Niobidengruppe und aus den Compositionen der Meister ersten Ranges, die wir aus Nachbildungen erkennen mögen. doch noch eine andere Vorstellung von der höchsten Entwickelung der griechischen Kunst gebildet, als welche durch die melische Statue erfüllt wird, und ich warte mit Ruhe ab, ob ein Fund von Originalwerken aus Skopas' und Praxiteles' Epoche, ein Fund, auf den wir ja noch immer hoffen dürfen, meine Vorstellungen von der Blüthe der griechischen Plastik modificiren wird.

Obgleich wir bei aller Anerkennung der wirklich vorhandenen Vorzüge doch nicht in die Hyperbeln des Lobes und der Bewunderung eingestimmt haben, mit welchen die Aphrodite von Melos gewöhnlich erhoben wird, so können wir doch vergleichsweise noch weniger denjenigen Lobsprüchen beitreten, welche von mehren Seiten dem hiernächst als Fig. 92 abgebildeten Relief des Archelaos von Priene, der sogenannten Apotheose des Homer gespendet worden sind. Wir prüfen das Werk zunächst von Seiten der Erfindung und Composition, um sodann eine Beurteilung des formellen Theils der Darstellung folgen zu lassen.

Die in älterer und neuerer Zeit viel behandelte Composition[56]) zerfällt in vier über einander befindliche Streifen. Zu oberst sehn wir Zeus bequem gelagert thronen, den Adler zu seinen Füssen, dann folgen in zwei Reihen vertheilt die neun Musen, alle bis auf Terpsichore, welche in begeistertem Tanzschritt den Berg herunterеilt, in bekannten Gestalten, ferner in einer Höhle Apollon Kitharödos und neben ihm, jenseits des Omphalos, an welchen Bogen und Köcher lehnt, eine weibliche Person mit einer Trinkschale, welche sie zur Spende bereit hält; endlich rechts auf einem eigenen Fussgestell neben einem Dreifuss die Statue eines Dichters, in der mit Recht Hesiodos erkannt wird. Der unterste Streifen enthält die eigentliche Apotheose oder vielmehr die Verehrung Homer's durch eine Reihe von allegorischen Figuren, denen, weil sie aus sich selbst nicht verständlich waren, die Namen beigeschrieben sind. Diese behandelt am gründlichsten L. Schmidt, dem ich in der Deutung des Bezugs der Personen folge. Homeros (**OMHPOΣ**) thront mit Scepter und Schriftrollen links, neben seinem Throne hocken Ilias (**ΙΛΙΑΣ**) mit dem Schwert und Odysseia (**ΟΔΥΣΣΕΙΑ**) mit dem Aplustre (Schiffsschnabel), während von hinten her die bewohnte Erde (**ΟΙΚΟΥΜΕΝΗ**), den Modius auf den Haupte den Dichter bekränzt, anzudeuten, dass sein Ruhm den Erdkreis erfüllt, und der beschwingte Chronos (**ΧΡΟΝΟΣ**) Schriftrollen hält, anzudeuten, dass die Zeit des Dichters Werk bewahrt und es der Nachwelt überliefert. Vor Homer steht ein flammender Altar, an dem ihm geopfert werden soll; der Opfer-



Fig. 92. Die sogenannte Apotheose des Homer von Archelaos von Priene.

stier ist bereit, der Mythos (ΜΥΘΟΣ), als Knabe gebildet, hält Opferschale und Kanne, indem er sich zum Altar herumwendet, während die Geschichte (ΙΣΤΟΡΙΑ) Weihrauch in die Flamme streut, verständlich genug, weil die epische Poesie im Sinne der Griechen der Geschichte Anfang und Quelle ist. Auf sie folgt, ihr gepaart zu denken, die epische Dichtkunst (ΠΟΙΗΣΙΣ), welche in Begeisterung zwei Fackeln hoch erhebt, während, grösser gebildet, mit festem Schritt Tragödie und Komödie (ΤΡΑΓΩΔΙΑ, ΚΩΜΩΔΙΑ) herantreten, den rechten Arm zur Verehrung des Dichters erhoben, in dessen Werken nach bekannter Anschauung der Alten Keim und Quelle zur Tragödie wie zur Komödie liegen. Nicht so leicht wie die bisher angeführten Personen sind die folgenden fünf zu verstehen, welche zu einer enggestellten Gruppe zusammengedrängt sind. Am meisten Schwierigkeit macht die Knabengestalt der Natur (ΦΥΣΙΣ) die sich zu den vier Frauen herumwendet und zu der einen derselben die rechte Hand emporstreckt. Jedoch ist nachgewiesen, dass in diesem in der Blüthe der Entwickelung stehenden Knaben die schaffende Kraft des Dichters versinnbildlicht werde. Den Bezug dieses Knaben zu der folgenden Gruppe der Tapferkeit, der Erinnerung, der Wahrhaftigkeit und der Weisheit (ΑΡΕΤΗ, ΜΝΗΜΗ, ΠΙΣΤΙΣ, ΣΟΦΙΑ), deren Bezug zum Dichter und der epischen Poesie im Einzelnen nicht entfernt liegt, glaubt Schmidt in dem Verhältniss der Philosophie zur Natur und Naturbeobachtung, von der die Philosophie ausging, aufzufinden. So schliesst sich die Verehrung Homer's in sinnvoll allegorischen Figuren ab, welche aber dennoch nur das Product einer unpoetischen Reflexion sind, und die als solche nur durch die Reflexion gefasst werden können, ohne, wie echte Kunstwerke, unmittelbar auf unsere Anschauung und unser Gemüth zu wirken.

Das leitet uns auf die Composition im Ganzen, auf die rein künstlerische Anordnung der Figuren und die Behandlung des Reliefs.

Die ganze Compositionsweise ist fast durchaus eine malerische und verstösst gegen mehre der obersten Grundsätze der Reliefbildnerei, welche wir in den Reliefcompositionen der gesammten früheren Perioden streng bewusst festgehalten und in der Blüthezeit mit so entschiedenem Glück zur Geltung gebracht finden. Ohne mich auf eine am wenigsten hierher gehörende Entwickelung der Gesetze des Reliefs im ganzen Zusammenhange einzulassen, will ich nur diejenigen hervorheben und kurz zu motiviren suchen, gegen welche Archelaos in seiner Apotheose gefehlt hat.

Ein Grundsatz, auf welchem das Wesen des Reliefs beruht, ist der, dass das Relief durchaus nicht perspectivisch componirt werden kann. Der Grund liegt einfach darin, dass das Relief in körperlicher Realität darstellt und dass jeder real körperliche Gegenstand je nach dem Standpunkte des Betrachters verschiedene perspectivische Ansichten thatsächlich darbietet, welche mit einer in der Darstellung gelegenen künstlichen Perspective in unlösliche Conflicte gerathen muss. Nur die Malerei hat die Möglichkeit der perspectivischen Darstellung, weil sie nur den Schein des Körperlichen auf der Fläche bietet, und demnach auch die für jeden Standpunkt des Betrachters gleiche Ansicht ihres Gegenstandes in ihrer Darstellung selbst schafft. Aus diesem Grundsatze fliesst als Consequenz die Unmöglichkeit, im Relief Fernen, Vertiefungen, und demnach landschaftliche Mittel- und Hintergründe darzustellen, die uns in der Malerei als solche, und vermöge des Zusammenwirkens der Linear- mit der Luftperspective erscheinen. Das Relief kann nur auf einer gemeinsamen, überall

gleichen Fläche, und, wenn ich so sagen darf, auf einem idealen Hintergrunde componirt werden. Eine eigentliche Tiefenperspective und perspectivische Tiefenwirkung, wie sie in späteren antiken, und namentlich in weitester Ausbildung in modernen Reliefen auftritt, hat Archelaos nun allerdings nicht angestrebt, allein gegen das Gesetz des gleichen, idealen Hintergrundes hat er gleichwohl verstossen, indem er einen nach oben zurückweichenden Berg, also eine Landschaft darstellte, die er einem grossen Theil seiner Figuren zum realen Standpunkt und Hintergrunde gab. Der Intention der Composition nach liegt der Berggipfel in beträchtlicher Ferne, so wie ihn die Malerei darstellen würde und darstellen könnte, und wenn der Künstler es nicht versucht hat, die Personen, welche seinen Berg beleben, durch perspectivische Verkleinerung als entfernt darzustellen, so darf man das, ohne ihm Unrecht zu thun, gewiss eher daraus ableiten, dass er für seine Figuren eine gewisse Grösse bewahren wollte, als aus einem lebendigen Gefühl für das, was der Reliefcomposition erlaubt und verboten ist.

Mit diesem Verstoss gegen das Gesetz des idealen Hintergrundes hangt ein anderer Fehler unseres Reliefs eng zusammen. Das echte Relief bewahrt auch bei der stärksten Erhebung der Formen (dem Hochrelief, welches einzelne Theile ganz rund ausarbeitet) den Bezug der Figuren zur Fläche, zum idealen Hintergrunde, auf dem sie erscheinen, und es vermag dies eben weil sein Hintergrund ein idealer ist, das echte Relief strebt daher nie nach dem Schein statuarischer Rundung und Vollständigkeit seiner Figuren. Sobald aber der Hintergrund ein realer, ein landschaftlicher wird, können die Figuren nicht mehr als auf demselben haftend gebildet werden, weil dies einen thatsächlichen Widerspruch enthalten würde; der Künstler muss dahin streben, seine Figuren als gelöst von der Fläche erscheinen zu lassen, er muss ihnen das Ansehn körperlicher Rundung und Vollständigkeit geben, wie es die Malerei auf realem Hintergrunde thut und thun muss, er wird aber eben hierdurch dem Wesen der Reliefbildnerei in's Gesicht schlagen. Wie durchaus Archelaos den Consequenzen dieser innerlichen Nothwendigkeit unterlegen ist, das zeigt ein Blick auf die oberen drei Reihen seiner Composition, in denen alle Figuren wie freistehende Statuetten erscheinen, während diejenigen der untersten Reihe, im Reliefstil componirt, den Bezug zu der Fläche, dem hier idealen Hintergrunde erkennen lassen.

Ein weiterer Grundsatz der reinen Reliefbildnerei ist die Durchführung einer und derselben Reliefart (Hoch-, Mittel- oder Flachrelief) und einer und derselben Figurenerhebung vom Grunde durch die ganze Composition. Der technische Grund für dieses Gesetz liegt in der überall gleichen Stärke des Materials, über dessen vordere Fläche natürlich kein Theil hervorragen kann, während eben so wenig ein Grund abgesehn werden kann, einige Figuren ihrer natürlichen Körperlichkeit zu berauben; der innerliche Grund aber darf wohl darin gesucht werden, dass nur vermöge der Gleichartigkeit der Relieferhebung die Einheit und der Eindruck gleichartiger Wesenheiten gewahrt werden kann, während bei der Vermischung der Reliefarten ein Theil der Figuren uns als Sculpturen erscheint, wenn wir den anderen als lebend auffassen. Dieser Vermischung mehrer Reliefarten und damit einer willkürlichen Mengerei künstlerischer Formen, dass heisst der Stillosigkeit, hat sich Archelaos schuldig gemacht, indem er die Figuren der drei oberen Reihen in starkem Mittelrelief, diejenigen der untersten in wenig erhobenem Flachrelief dargestellt hat.

Ein fernerer Fehler ist die ungleiche Raumerfüllung in der untersten Reihe, und abermals ein anderer das Zusammendrängen der Figuren zu einer dichten Gruppe, wie diejenige der untersten Reihe rechts. Und so könnte noch dieser und jener weniger bedeutende Verstoss angeführt werden, jedoch genügt es an dem Gesagten, um zu beweisen, dass Archelaos sich der Gesetze und des Wesens seiner Kunst nicht mehr bewusst war, und zwar dass er über dem Streben nach malerischen Motiven und Effecten die Principien der Reliefbildnerei vergessen und damit allen reinen und harmonischen Eindruck, welchen das strenge Relief macht, vernichtet hat. An diese Anfänge der Principlosigkeit und Ausartung knüpft sich nun in späterer Zeit eine vollständige Verwilderung des Reliefstils, die uns einstweilen hier noch nicht angeht, auf die aber als auf die Folgen des ersten Schrittes hingewiesen werden muss.

Wollen wir nun noch ein Wort über das Mass der Originalität dieses Werkes hinzufügen, so genügt es auszusprechen, dass der Künstler in den Figuren der drei oberen Reihen wohl durchgängig, zum Theil augenscheinlich nachweisbar, von älteren Bildungen abhängig erscheint, während er die allegorischen Figuren der untersten Reihe selbständig erfunden haben mag. Diese aber sind an sich und durch sich so wenig charakterisirt, dass der Künstler bei ihnen zu dem Mittel der Namensbeischrift greifen musste, um überhaupt dem Beschauer zum Bewusstsein zu bringen, was das Ganze und das Einzelne bedeuten solle, zu jenem Mittel, welches die Kunst in ihrer Kindheit anwendet, in der Blüthezeit aber, wo sie in sich charakteristisch schafft, durchaus verschmäht.

Die Composition der einzelnen Figuren endlich, die Formgebung und namentlich das Machwerk müssen wir im Allgemeinen oberflächlich und ungefällig nennen, obwohl nicht alle Theile gleichem Tadel unterliegen[50]). Am tiefsten steht in jeder Beziehung die unterste Reihe von Figuren, wo die parallel emporgestreckten Arme der Poiesis, Tragodia und Komodia fast nur das Schema dieser Glieder zeigen; etwas mehr Detail und Wahrheit hat das Nackte am Mythos, an Homer's Arm und am Torso und linken Arm des Zeus. Die Gewänder sind durchweg in den grossen Hauptformen ziemlich scharf, aber auch nicht selten sehr hart und unorganisch angegeben. Vollständig oberflächlich sind die Effecte sich kreuzender Falten mehr angedeutet als ausgeführt, es sind glatte oder fast glatte Flächen, so bei der Sophia, der kleinen weiblichen Figur in der Grotte, den beiden stehenden Musen der obersten Reihe. Die Bewegung der gestreckten Glieder, besonders der Arme, ist ohne alle Grazie, steif und unorganisch, so ausser bei den schon erwähnten Figuren der untersten Reihe auch bei der sitzenden Muse der oberen, bei Zeus, weniger bei der herabeilenden Muse und am wenigsten bei dem auf das Scepter gestützten Arme Homer's. Die Köpfe, besonders der Musen, weniger diejenigen der Personen in der untersten Reihe sind zierlich, nicht ohne Reiz, aber fast gar nicht individualisirt, der Ausdruck ist beinahe durchweg der einer leisen Freundlichkeit, aber ohne alle Wärme und Begeisterung; nur die Muse Zeus zunächst (Melpomene) hat einen Anflug von Erhabenheit.

Wir schliessen dieses der kleinasiatischen Kunst der römischen Zeit gewidmete Capitel mit einer kurzen Betrachtung der Kentauren des Aristeas und Papias (Fig. 93), die, wie oben bemerkt, in Hadrian's Zeit gehören. Der Gegenstand dieser beiden als Gegenstücke gearbeiteten Statuen ist offenbar das verschiedene Verhalten des Alters und



Fig. 93. Die Kentauren von Aristeas und Papias.
(Der jugendliche im capitolin. Museum, der ältere das Exemplar im Louvre.)

der Jugend in den Banden der Liebe, denn, um dies gleich hier hervorzuheben, der junge Kentaur rechts trug, wie ein viereckiges Loch in seinem Rücken, welches zum Einsetzen eines fremden Gegenstandes diente, bezeugt, ebenfalls einen Flügelknaben, einen Eros, wie sein älterer Genoss[90]). Aber er trägt ihn gern und willig und ist heiter und guter Dinge, denn für die Jugend, die auf Gegenliebe hoffen darf, ist die Liebe keine Last und das Band der Liebe keine Fessel; dem Alter aber ist die Liebesfessel drückend, ihm schafft die Leidenschaft Leiden, das stellt sich uns an dem älteren Kentauren dar, welchen Eros gefesselt, wehrlos gemacht hat, und der sich unter seiner Fessel und gegenüber seinem neckischen Sieger gar kläglich geberdet. Kentauren sind zur Darstellung dieses Contrastes wohl hauptsächlich deswegen gewählt, weil die Kentauren derbe Naturwesen sind, in denen die Leidenschaften ohne Rückhalt zur Erscheinung kommen, wie sie denn auch ohne Übertreibung scharf genug vorgetragen sind.

Die Idee, welche diesen Kunstwerken zum Grunde liegt, wird man glücklich, die für sie gewählte Darstellung in Kentauren sinnig und ihre Durchführung in den Contrasten der beiden Statuen gelungen nennen müssen, ohne dass man sich gleichwohl für diese Kunstwerke erwärmt. Man urteile jedoch über dieselben wie man will, dass sie erst im Zeitalter Hadrian's erfunden, und dass Aristeas und Papias ihre Erfinder seien, ist um so unwahrscheinlicher, als von den mehrfachen Wieder-

holungen wenigstens das pariser Exemplar des älteren Kentauren (das wir der Erhaltung des Eros wegen mittheilen) den beiden mit den Künstlernamen bezeichneten Exemplaren in keinem Betracht nachsteht. Aristeas und Papias gelten uns demnach nur als Copisten, und wir haben es bei ihrer Beurteilung lediglich mit der Technik zu thun. Das Zeitalter der Erfindung dieser beiden Kentauren wird sich schwer ermitteln lassen; man hat allerdings mehrfach von einer grossen Ähnlichkeit der Körperhaltung des älteren Kentauren mit dem Laokoon geredet und eine Nachbildung des Laokoon in demselben angenommen[61]), wodurch wir eine Altersgrenze der Erfindung dieser Kentauren erhalten würden; allein man hat bei der Behauptung dieser ziemlich oberflächlichen Ähnlichkeit übersehn, dass der ältere Kentaur vielmehr sich als eine ziemlich genaue und jedenfalls in allen wesentlichen Theilen getreue Copie des Kentauren in einer von uns Bd. 1, Fig. 47a. (S. 258) abgebildeten Metope des Parthenon erweist. Danach rückt die mögliche Entstehungszeit unserer Kentauren beträchtlich hinauf und sogar, Alles erwogen, die Wahrscheinlichkeit, während die Entstehung in Rom so gut wie vollständig widerlegt wird.

In Betracht der Formgebung und der Technik unserer Kentauren des Aristeas und Papias will ich, nachdem ich meine Leser auf die wenig edle und in der Haltung der Hinterbeine auch wenig natürliche und kräftige Bildung der Pferdekörper hingewiesen habe, Brunn für mich reden lassen, da mir die Autopsie der capitolinischen Exemplare mit den Beischriften, um die es sich zunächst handelt, abgeht, und diese durch die Kenntniss des pariser Exemplars nicht völlig ersetzt werden kann. „Sie (die Künstler) wollten wo möglich in ihrer Nachbildung den Originalen noch neue Schönheiten hinzufügen; oder es sollten, sofern dieselben in Bronze ausgeführt waren, auch im Marmor alle die Vorzüge sichtbar werden, welche nur dem ersten Stoffe eigenthümlich sind. Die Künstler waren vorzügliche Techniker; sie haben dem spröden und harten schwarzen Marmor eine Ausführung abgewonnen (so namentlich in den losen Partien des Haupthaares), wie wir sie sonst nur in Bronzewerken zu sehn gewohnt sind. Aber diese technische Meisterschaft wurde auch die Klippe, an welcher sie scheiterten. Denn grade durch sie verräth sich der Mangel an allem feineren Gefühle und höherem Kunstsinne. Die Muskeln werden durch die Schärfe der Durchführung wulstig und liegen wie Polster über und neben einander. Die kurzen Haare auf der Brust, die Andeutungen derselben am Pferdekörper, wo sie in zwei verschiedenen Richtungen auf einander stossend sich gewissermassen brechen, mochten, in Bronze durch feine Ciselirung angegeben, eine besondere Schönheit bilden: hier erscheinen sie als trockene, harte Einschnitte in die Haut, welche einer harmonischen Verarbeitung mehr hinderlich als förderlich sind. So zeigen sich Aristeas und Papias allerdings in einer Beziehung als Nachkommen der kleinasiatischen Künstler: in dem Streben, ihre Meisterschaft zur Schau zu tragen; diese selbst aber erstreckt sich nur auf den untergeordneten Zweig der künstlerischen Thätigkeit, und kann in ihrem einseitigen Hervortreten nur zum Nachtheil des Ganzen wirken. So sehr uns also auch die eben behandelten Werke durch die Schönheit ihrer ursprünglichen Erfindung anziehen mögen, so bleibt doch dem Aristeas und Papias nichts übrig, als der Ruhm tüchtiger Marmorarbeiter."

Indem wir es uns vorbehalten, die Resultate aus diesem Capitel so gut wie diejenigen aus der Betrachtung der neuattischen Kunst für die Aufstellung eines Ge-

sammtbildes der griechischen Kunst in Rom zu verwenden, gehn wir zunächst an die Betrachtung noch einer Künstlergruppe von eigenthümlicher Richtung, welche in dieser Zeit mit Ruhm thätig auf den Charakter der Kunst ihrer Zeit unfehlbar ebenfalls ihren Einfluss ausgeübt hat und von deren Werken uns einige erhalten sind, welche für uns, die wir nach einem sicheren Masstabe zur kunstgeschichtlichen Beurteilung der massenhaften undatirten Sculpturen unserer Museen suchen, dieselbe Bedeutung haben wie die Werke der neuattischen und der kleinasiatischen Künstler.

VIERTES CAPITEL.

Pasiteles und seine Schule, Arkesilaos, Zenodoros und andere Künstler in Italien.

Pasiteles[62]), dessen Name früher oft mit dem des Praxiteles verwechselt worden, ist gebürtig aus Unteritalien, erhielt aber wahrscheinlich schon in seiner Jugend das römische Bürgerrecht, welches im Jahre 87 v. Chr. den unteritalischen Städten insgesammt ertheilt wurde, und lebte meistens in Rom. Seine Hauptthätigkeit fällt in die Zeit des Pompeius, doch scheint er bis über 30 v. Chr. thätig gewesen zu sein, als die Porticus des Metellus unter Augustus nach dem Umbau den Namen der Octavia erhielt, da Statuen von ihm in dem Junotempel und ein Jupiter von Elfenbein in dem Jupitertempel innerhalb dieser Porticus genannt werden, Werke, die wir, da sie nicht mit der Gründung dieser Gebäude durch Metellus in Zusammenhang gebracht werden können, am wahrscheinlichsten mit dem Umbau unter Augustus combiniren. Ausser dem Jupiter von Elfenbein — und Gold, wie ohne Zweifel zu verstehn sein wird — kennen wir von den vielfachen Arbeiten des Pasiteles im Einzelnen nur noch eine Statue des Schauspielers Roscius, den Pasiteles als Knaben von einer Schlange umwunden (worin man ein glückliches Vorzeichen erkannte) in Silber darstellte; allein wir haben im Allgemeinen von vielen Werken des Künstlers Nachricht und wissen, dass er technisch überaus vielseitig war, da er in Marmor, Gold und Elfenbein, Silber und Erz arbeitete, und müssen bemerken, dass er in den Erwähnungen der alten Schriftsteller als ein bedeutender und berühmter Meister erscheint. Namentlich wird aber die Sorgfalt seiner Studien hervorgehoben, die ihn veranlasste, allen seinen Werken äusserst sorgfältig gearbeitete Thonmodelle zum Grunde zu legen, was freilich heutzutage alle Bildhauer thun, was aber im Alterthum bis auf diese Zeit des sinkenden Kunstvermögens keineswegs so allgemein im Gebrauch war, während wir es in dieser Zeit auch noch bei einem anderen Künstler, Arkesilaos, hervorgehoben finden, wovon weiter unten. Als eine Anekdote aus Pasiteles' Leben berichtet uns Plinius, dass er, einen Löwen nach dem Leben modellirend, durch einen aus seinem Käfige hervorgebrochenen Panther in ernstliche

Gefahr gerieth. Interessant ist uns Pasiteles ferner noch als Kunstschriftsteller und Gewährsmann des Plinius, der sein Werk über ausgezeichnete Kunstwerke unter seinen Quellen anführt, sowie endlich als Gründer einer Schule, die wir durch zwei Glieder verfolgen können und aus der wir Werke besitzen.

In der Inschrift einer athletischen Statue in der Villa Albani nämlich nennt sich Stephanos[63]) Schüler des Pasiteles, eine Angabe, dergleichen so viel wir wissen, hier zum ersten Male in der Kunstgeschichte vorkommt. Ohne Kenntniss des Originals, und da nur eine schlechte Abbildung der Statue vorhanden ist, kann ich Brunn's Urteil über diese Arbeit des Stephanos nicht controliren, und muss mich begnügen mitzutheilen, dass Brunn die Statue als eine modellmässige Figur in der Art des polykletischen Kanon bezeichnet, und dieselbe durch das hervortretende Streben nach Correctheit und dasjenige nach einer Vermittelung zwischen dem polykletischen und lysippischen Proportionskanon charakterisirt. Ist dieses Urteil begründet, woran ich nicht zweifele, und dürfen wir annehmen, dass Stephanos sich den Kunstprincipien seines Lehrers angeschlossen habe, so werden wir die Bedeutung dieser Schule weniger in dem Streben nach idealem Gehalt als in demjenigen nach Schönheit und Reinheit in der Form zu suchen haben. Bemerkenswerth aber dürfte ganz besonders der Umstand sein, dass, während wir wissen, dass Pasiteles bezeugtermassen wenigstens Thiere nach dem Leben modellirte, er doch zugleich die Leistungen der früheren Kunst eifrig studirte, und dass sich in dem Versuche der Vermittelung zwischen den Proportionssystemen des Polyklet und des Lysippos bei seinem Schüler ein Eklekticismus geltend macht, welcher für die Abhängigkeit der Kunst dieser Periode von früheren Mustern ein neues und nicht unwichtiges Zeugniss ablegt. Für die Anerkennung, welche Stephanos' Werk fand, spricht das Vorhandensein zweier ziemlich genauen Copien in demselben Museum, welches das Original besitzt. Von sonstigen Werken des Künstlers kennen wir nur noch die Statuen der Appiaden (appischen Quellnymphen), welche Asinius Pollio besass, wenigstens gehören diese wahrscheinlich unserem Stephanos, da wir von einem anderen gleichnamigen Künstler Nichts wissen.

Auch von Stephanos kennen wir einen Schüler; als solchen nennt sich Menelaos[64]) in der Inschrift einer Gruppe in der Villa Ludovisi, von der wir umstehend in Fig. 94. eine Zeichnung beifügen. Nachdem über die Bedeutung dieser Gruppe viel des Rathens gewesen und dieselbe mit sehr verschiedenen Namen: Theseus und Äthra, Penelope und Telemachos, Elektra und Orestes belegt worden war, um der ganz unhaltbaren Deutungen aus der römischen Geschichte nicht zu gedenken, nachdem endlich Brunn freilich den grössten Theil der Schuld an dieser Unsicherheit unserer eigenen Unwissenheit beigemessen, aber gleichwohl behauptet hatte, einen kleinen Theil derselben trage der Künstler, „welcher eine bestimmte Handlung nicht scharf genug charakterisirt, sondern zu einem liebevollen Verhältniss zwischen Mutter und Sohn oder älterer Schwester und Bruder im Allgemeinen verflacht hat," hat Otto Jahn eine neue Erklärung aufgestellt[65]), welche meinem Gefühle nach so vollkommen den Nagel auf den Kopf trifft, dass an der Bedeutung der Gruppe kein Zweifel mehr sein kann, und dass wir Menelaos von der Anklage, die Brunn gegen ihn erhebt, freisprechen müssen. Jahn's Erklärung gründet sich auf den von Euripides tragisch behandelten Mythus der Merope, dessen Inhalt in der Kürze dieser ist: Kresphontes, der Gemahl der Merope und Herrscher von Messenien, war von



Fig. 94. Gruppe von Menelaos, dem Schüler des Stephanos.

Polyphontes getödtet und seine Gattin gezwungen worden, den Mörder zu heirathen. Sie aber brütet Rache und sendet ihr Söhnchen Äpytos einem Gastfreunde in Ätolien zur Pflege und Erziehung, damit er, ähnlich wie der ebenso gerettete Orestes, zum Rächer seines Vaters heranwachse. Als er mannbar geworden (postquam ad puberem aetatem venit, Hyg., ich bitte auf diese Angabe des Alters zu achten, sie bezeichnet etwa das 17—18 Jahr), fasst er den Entschluss, die Rachethat zu vollziehn, und kommt unerkannt an den Hof des Polyphontes, welcher dem ätolischen Gastfreund reichen Lohn für die Hinwegräumung des Sohnes der Merope geboten hatte, und welchem sich dieser unter dem Vorgeben, er sei der Mörder des Äpytos, vorstellt. Der König ist hoch erfreut und nimmt ihn gastlich auf, Merope aber, in der Absicht, den Tod ihres Kindes zu rächen, will den Jüngling im Schlafe tödten, woran sie jedoch der alte Pädagog, welcher Äpytos erkennt, verhindert. Es erfolgt nun eine rührende Wiedererkennungsscene zwischen Mutter und Sohn, eben diejenige, welche unsere Gruppe darstellt, und der Ausgang ist der Vollzug der Rache an Polyphontes, an dessen Stelle der Sohn der Merope den Thron seines Vaters besteigt.

In Betreff der Erklärung der Gruppe des Menelaos würde ich Jahn's Darstellung durch einen Auszug nur abschwächen können, weshalb ich mir erlauben will, dieselbe hier wörtlich einzuschalten. Zum Verständniss bemerke ich nur voraus, dass kurz ehe Jahn seine Deutung gab, Welcker diejenige Winkelmann's, der Elektra mit Orestes zu erkennen glaubte, vertheidigt hatte[66]). Hier knüpft Jahn an, indem er schreibt: „Was Welcker kürzlich für Winkelmann's Deutung auf Elektra und Orestes mit tiefer Empfindung für das menschlich Wahre und Schöne und die Auffassung und Darstellung desselben durch die Kunst gesagt hat, ist für mich von so ergreifender Wahrheit, dass jede Erklärung, die davon abweicht, innerlich unwahr sein muss. Ich glaube aber, dass meine Deutung — und darüber spreche mein verehrter Freund und Meister selbst das Urteil — allen jenen Anforderungen entspreche und einen Punkt einfacher aufkläre. Denn sehen wir hier Merope vor uns, die den vor ihrem eigenen Mordbeil geretteten, von ihr wiedererkannten Sohn in den Armen hält, und

mit einem Gefühl, in dem sich Liebe und Freude mit der kaum überwundenen Aufregung des Zorns und der Angst wunderbar vermischen, ist das nicht der Moment, da „auf die erste erschütternde Bewegung bei einer Wiedererkennung naturgemäss die ruhige Freude folgt, worin man des Glückes geniesst, indem man sich fragt: bist du es wirklich?" Und die treffenden Worte, in denen Welcker darauf die Bedeutung der Gruppe zusammenfasst: „Diesen schönen Moment, worin die Geschwister aus dem Inneren heraus die Bestätigung eines Glücks zu schöpfen verlangen, welchem äussere Umstände die höchste Wahrscheinlichkeit gegeben haben, obgleich sie völlig verschiedener und kaum noch erinnerlicher Gestalt einander verliessen, drückt die Gruppe recht bestimmt aus" — behalten sie nicht ihre volle Geltung, wenn sie auf die Mutter mit dem Sohn angewandt werden? Das äussere Kennzeichen des abgeschnittenen Haars erklärt Welcker als den Ausdruck der Trauer, „so dass Elektra unter den Augen ihrer Mutter durch diesen ihrem Gefühl so sehr gemässen Gebrauch zugleich ihrer wahren Gesinnung Ausdruck gab;" und „durch das kurz geschnittene Haar zur unglücklichen und im Druck der harten Mutter selbständigen und entschiedenen Elektra wird." Genau dasselbe gilt von Merope, die als die um den Verlust des geliebten Gemahls und ihrer Kinder trauernde (*tristis Merope*) fortwährend durch diese an den Tag gelegte Trauer die Abneigung gegen den ihr aufgezwungenen Gemahl und die unerschütterliche Festigkeit ihres Sinnes bewährt. Daher war für sie, die Gemahlin des Herrschers, das äussere Zeichen der Trauer in demselben Sinne und in noch höherem Grade charakteristisch als für Elektra. Auch glaube ich in der Art, wie auf dem Wiener Vasenbilde das Haar der Merope behandelt ist, eine erkennbare Andeutung desselben zu finden. Folgen wir weiter Welcker's schöner Darlegung: „Mit der Ehrfurcht eines Sohnes blickt Orestes auf die, welche erwachsen ihm als kleinem Knaben das Leben gerettet hat, sie blickt ihn wie mit mütterlicher Liebe an, die freudige Rührung ist beiden gemein. Der Jüngere scheint gespannter zur Schwester aufzublicken, sie mit mehr Ruhe ihr Auge auf ihn zu heften, damit auch durch diese Art der Überlegenheit der Unterschied des Alters, nach dem hier angenommenen Verhältniss, sichtbar werde. — Durch die noch kaum aus dem Knabenalter geschrittene Jugend des Orestes wird zugleich das fast mütterliche Verhältniss der Schwester zu ihm und seine schon im Knaben mannhafte Entschliessung und Kühnheit hervorgehoben." Dies ist der Punkt, der, wie mir scheint, für die Deutung auf Merope den Ausschlag giebt. Denn wenn diese Auffassung des Verhältnisses der Elektra zu Orestes als eines fast mütterlichen auch zu rechtfertigen ist, so ist doch der Eindruck einfacher, befriedigender, wenn wir wirklich eine Mutter mit ihrem Sohne vor uns sehen. Das haben auch viele Ausleger gefühlt, nur fehlte ihren Deutungen das Grundmotiv einer Wiedererkennung zwischen Mutter und Sohn unter tragisch erschütternden Umständen, und die Rechtfertigung der charakteristischen Haartracht. Beides gewährt, wenn ich mich nicht irre, die Deutung auf Merope und Äpytos zu voller Befriedigung."

Über die Frage, ob diese Gruppe für originale Erfindung des Menelaos, oder, wie Welcker annahm, für die Nachbildung einer Gruppe, aus der vorzugsweise mit tragischen Stoffen beschäftigten rhodischen Schule zu halten sei, wird sich grade in diesem Falle mit um so geringerer Sicherheit entscheiden lassen, da wir wissen, dass der römische Tragiker Ennius die der Gruppe zum Grunde liegende Tragödie des

Euripides nachgedichtet hatte, und da wir mithin den Stoff als in Rom populär denken dürfen, was z. B. mit der dem Laokoon zum Grunde liegenden Tragödie des Sophokles nicht der Fall ist[67]). Indem wir also diese Frage dahingestellt sein lassen müssen, glauben wir doch, ohne die Gruppe des Menelaos herabsetzen zu wollen, darauf hinweisen zu dürfen, dass zu ihrer Conception entfernt nicht die künstlerische Kühnheit erforderlich scheint, welche wir bei dem Laokoon und dem farnesischen Stier statuiren mussten, dass vielmehr die Gruppe des Menelaos grade in dem, was sie auszeichnet, füglich als das Product eines feinen Gefühls und einer ruhigen künstlerischen Erwägung gelten kann. Für die Behauptung, der Laokoon sei in Rom unter Titus erfunden, gewährt also die Conception dieser Gruppe etwa im Zeitalter des Augustus nicht den geringsten Anhalt.

In Betreff der Ausführung und der Technik kann ich, soweit mich die Kenntniss von Abgüssen überhaupt zum Urteil befähigt, wesentlich nur dem beistimmen, was Brunn von dem Werke sagt und was auch von Anderen gebilligt wird. Obwohl dasselbe sich über die meisten Copien des gleichen Zeitraums erhebt, geht ihm doch jene Frische und Unmittelbarkeit ab, welche uns an den Werken der besten Zeit das vorangegangene Studium und die Arbeit des Künstlers überhaupt vergessen lässt, und, obwohl von jenem Prunken mit der Virtuosität der Technik, welches den Werken der kleinasiatischen Schule mehr oder weniger anhaftet, in unserer Gruppe keine Spur ist, so merkt man ihr doch das Studirte und Reflectirte, und in den Gewandungen einen nicht unbedeutenden Grad des Arrangirten, künstlich reich Geordneten an. „Die Ausführung selber ist frei von jeder Nachlässigkeit, entbehrt aber auch jene Leichtigkeit, welche sich da zeigt, wo der Künstler seines Stoffes gänzlich Herr ist und vielleicht absichtlich manches Nebenwerk der Hauptsache, dem Eindrucke des Ganzen opfert. Hier ist vielmehr der Grad der Vollendung ein gleichmässiger, und zwar von der Art, wie ihn der Künstler bei einem gewissenhaften Studium und bei einer verständigen Benutzung des Modells auch ohne eine besondere Bravour zu erreichen vermag." (Brunn.)

Dürfen wir auf die Nachrichten, die wir über Pasiteles besitzen und auf die uns erhaltenen Werke der Mitglieder seiner Schule ein allgemeines Urteil über das Verhältniss dieser Künstlergruppe zu den übrigen gleichzeitigen Kunstbestrebungen fällen, so glaube ich, dass wir ihnen eine Mittelstellung zwischen den Attikern und den Kleinasiaten anzuweisen haben werden. Sie wenden sich dem Studium der Natur unmittelbarer zu als die Neuattiker, welche wesentlich von früheren Mustern abhangen, stehn deshalb selbständiger da als diese, und nähern sich der Tendenz eines gelehrten Studiums des menschlichen Körpers, welches uns besonders in Agasias' kämpfendem Heros entgegengetreten ist. Dennoch gerathen sie nicht in das Extrem dieser Richtung, das Geltendmachen ihres Wissens und ihrer technischen Virtuosität, während sie andererseits sich von dem Einfluss der Studien älterer Vorbilder und dem aus diesen Studien fliessenden Eklekticismus nicht durchaus zu bewahren wissen und nicht mit unbedingter Hingabe an die Natur zu schaffen wagen. Obgleich auf diesem Wege niemals Werke von lebendiger Eigenthümlichkeit entstehn können, weil die Reflexion, der Masstab früherer Leistungen, das Gefühl der Regel und der Schule dem Fluge des Genius hemmend sich anhängt, so bewahrt er den Künstler doch gewiss sowohl vor der Flachheit blosser Nachbildung wie vor der Ausartung des

eigentlichen Virtuosenthums, und wenngleich Pasiteles und die Seinen eine vollständige Regeneration der Kunst, wenn sie eine solche anstrebten, gewiss nicht erreichen konnten, so dürfen wir doch behaupten, dass seine Richtung für dies Zeitalter verhältnissmässig die richtigste gewesen, und glauben, dass dieselbe ihren heilsamen Einfluss auf die gleichzeitige Kunst nicht entbehrt haben wird, einen Einfluss, den wir freilich mit Bestimmtheit und Überzeugung nicht in weiteren Kreisen nachzuweisen vermögen.

Schon oben in der Besprechung der Pasiteles wurde darauf hingewiesen, dass wie Pasiteles allen seinen Arbeiten genau durchgeführte Thonmodelle zum Grunde legte, die auf das Thonmodell verwendete hohe Sorgfalt auch noch bei einem anderen gleichzeitigen Künstler, Arkesilaos[68]), hervorgehoben wird, dessen Ruhm ganz besonders auf der Vortrefflichkeit seiner Modelle beruhte, welche von Künstlern theurer bezahlt wurden als fertige Werke Anderer, und den wir eben dieser verwandten Tendenz wegen allen Grund haben neben die eben besprochene Gruppe zu stellen. Für die Chronologie des Arkesilaos besitzen wir zwei nur wenig von einander entfernte Daten, welche an das Lebensende des Künstlers fallen, die Jahre 46 und 42 v. Chr. In dem ersteren Jahre weihte Cäsar den Tempel der Venus genetrix, für welchen Arkesilaos das Tempelbild anfertigte, das Cäsar's Eile wegen unvollendet aufgestellt und geweiht wurde, und in dem letzteren Jahre fiel Lucullus (der jüngere) bei Philippi, welcher bei Arkesilaos eine Statue der Felicitas für 60,000 Sesterzien (3000 Thaler) bestellt hatte, die wegen des Todes beider Männer unvollendet blieb. Von den beiden genannten Werken ist die Venus genetrix mit der grössten Wahrscheinlichkeit auf einer Münze der Sabina[69]) und danach in nicht wenigen statuarischen Wiederholungen[70]) nachweisbar, von denen wir keine Abbildung geben, weil die Erfindung einerseits nichts Ausserordentliches enthält und sich andererseits mit wenigen Worten beschreiben lässt, während uns der Münztypus und die erhaltenen Statuen von der Formgebung und Technik des Arkesilaos kein verbürgtes Zeugniss bieten. Die Venus genetrix ist vollständig bekleidet, jedoch was als das charakteristische Merkmal erscheint, mit einem von der linken Schulter herabgleitenden fast durchsichtig feinen und dem Körper eng anliegenden Gewande, welches alle Formen erkennen lässt. Mit der rechten Hand zieht die Göttin einen Schleier über die Schulter. Aus der Gewandbehandlung dieser Statuen ergiebt sich nun nicht allein das Streben nach einer äusserst feinen und zarten Ausführung, sondern eben so sehr dasjenige nach einer effectvollen Behandlungsweise des Marmors in der Nachahmung eines durchsichtigen, Nichts verhüllenden und doch wieder seine eigenen Motive bietenden Gewandstoffes. Eine solche Gewanddarstellung ist in der Blüthezeit der Kunst unnachweisbar, obwohl die Elemente derselben in dem Streben nach naturwahrer Wiedergabe der verschiedenen Stoffe der Bekleidung und der aus dieser Verschiedenheit der Stoffe fliessenden Verschiedenheit in den Motiven der Drapirung von den Zeiten der archaischen Kunst an vorhanden sind; aber auch nur die Elemente, während die selbständige Entwickelung und die absichtliche Ausbeutung dieser Effecte der sinkenden Kunst angehört, welche in dieser Richtung zum Theil sehr Reizendes und wirklich Staunenswerthes leistete, ohne dass wir gleichwohl die ganze Sache für mehr als eine technische Spielerei und Effectmacherei halten können. Möglich ist es nun allerdings, das Arkesilaos zu dieser virtuosen Künstelei den Anstoss gegeben hat, allein mit Sicherheit dürfen wir dies aus den Nachbildungen eines Werkes dieses Künstlers

nicht schliessen, und noch weniger dürfen wir nach dieser einen Statue den gesammten Charakter seiner Kunstrichtung bestimmen wollen. Für diesen müssen wir vielmehr in ganz besonderem Masse noch die Schilderung eines Marmorwerkes in Anspruch nehmen, welches Varro besass. Dasselbe stellte nach Plinius eine von geflügelten Amorinen gebändigte und umspielte Löwin dar, welche einige der Knaben gefesselt hielten, während andere sie aus einem Horn zu trinken zwangen und noch andere ihr Pantoffeln (socci) anlegten, Alles aus einem Marmorblock.

Dieses Werk ist in mehr als einer Hinsicht interessant und wichtig genug, um uns einen Augenblick bei seiner Betrachtung festzuhalten. Seinem Gegenstande nach gehört es in weiterem Umfange zu der fast unübersehbaren Zahl von Erotenscherzen (Erotopägnien), welche den im Sinne der Anakreonteen zum Knaben gewordenen Gott der Liebe in allen erdenklichen Situationen kindlich und neckisch spielend und tändelnd zeigen, und in engerem Kreise zu den ebenfalls nicht seltenen Kunstdarstellungen, denen die mythologische Idee des Allsiegers Eros zum Grunde liegt oder eigentlich mehr noch zum Hintergrunde dient, auf welchem sie in einer Reihe mit bester Laune erfundener Scenen das Thema variiren, dass Nichts im Himmel und auf Erden sich der süssen Allmacht der Liebe zu entziehn vermag. Zu den ausdrucksvollsten und demgemäss auch am häufigsten wiederkehrenden Scenen dieser Art gehören diejenigen, welche besonders scheue oder besonders wilde und starke Thiere von einem oder mehren Erosknaben gezähmt oder gebändigt darstellen: Rehe, Panther, Löwen oder Delphine von Eros geritten, Kameele, Gazellen, Eber und andere Thiere vor Eros' Wagen geschirrt und was dergleichen mehr ist[71]). Von allen diesen anmuthigen und sinnigen Erfindungen, zu denen wir auch die Kentauren des Aristeas und Papias rechnen dürfen, ist nun aber keine mit so sichtbarer Vorliebe wiederholt, wie diejenige, welche auch unseres Arkesilaos' Gruppe vertritt: Löwen oder Löwinen von Eros oder Eroten gebändigt, und man muss gestehn, dass dieser Gegenstand, auch abgesehn von dem pikanten Reiz, der darin liegt, den gewaltigen König der Thierwelt von diesen tändelnden Knaben überwunden und wie ein Lamm behandelt zu sehn, die Verbindung der gewaltigen und imposanten Thiergestalt mit den zarten und lieblichen Formen des Kinderkörpers als eine ganz besonders glückliche Aufgabe der heiter gestimmten bildenden Kunst erscheint. Unter den verschiedenen Darstellungen dieses Gegenstandes aber dürfen wir, ohne irgend einer anderen Erfindung zu nahe zu treten, derjenigen des Arkesilaos eine der obersten Stellen einräumen, denn in ihr verbindet sich in ganz besonderem Masse die Sinnigkeit des Grundgedankens mit dem vortrefflichsten Humor in seiner Verkörperung. Eine Darstellung wie z. B. diejenige auf der schönen Gemme des Protarchos in Florenz (abgeb. bei Müller-Wieseler, Denkmäler d. a. Kunst 2, 638), welche den leierspielenden Eros auf einem ruhig schreitenden Löwen, diesen also durch die Macht der Musik gebändigt zeigt, wirkt ernster und edler, eine Darstellung wie diejenige eines Mosaik im Museo borbonico (abgeb. Mus. Borb. 7, 61), in der wir in einer Felsengegend einen von Eroten gebundenen Löwen sehn, hat einen kaum noch heiter zu nennenden Charakter; Arkesilaos' Erfindung dagegen vereinigt so ziemlich alle Elemente des Komischen. Denn indem er seine Löwin von einigen der Flügelknaben fesseln lässt, berührt er, den Grundgedanken klar entwickelnd, die Seite des Satirischen im Gemüthe des Beschauers, darin aber, dass er andere der Kinder

das arme Thier zum Trinken zwingend, also in der besten Absicht quälend darstellt, verleiht er seinem Werke den Reiz, den das Treiben kindlicher Naivetät auf uns ausübt, und wenn er endlich noch andere seiner Amorinen eifrig beschäftigt zeigt, die gewaltigen Löwentatzen mit Pantoffeln zu versehn, so fügt er damit auch noch ein Element des eigentlich Burlesken hinzu.

In wiefern wir nun diese überaus glückliche und ausgiebige Erfindung für eine originale unseres Künstlers halten sollen, ist sehr schwer zu entscheiden. Die Erotopägnien im Allgemeinen gehn ohne Frage in der Kunstgeschichte weit höher hinauf als das Zeitalter des Arkesilaos, und auch die Scene der Löwenbändigung durch Eroten dürfte vor ihm dagewesen sein, wenngleich wir grade sie schwerlich mit Sicherheit in älteren Kunstwerken nachzuweisen vermögen. Mag aber Arkesilaos immerhin die Idee seines Werkes aus früheren Vorbildern entnommen haben, die specielle Verwendung derselben zu der geschilderten vortrefflichen Composition dürfen wir ihm nicht streitig machen, und diese enthält auf alle Fälle mehr Originalität und Selbständigkeit als die überwiegende Mehrzahl der Kunstproductionen dieser Epoche. Indem wir dies anerkennen, glauben wir es als charakteristisch für diese Zeit bezeichnen zu dürfen, dass dieselbe, unfähig auf dem Gebiete des eigentlich Ideellen, des Grossartigen und des ernst Bedeutsamen Neues zu schaffen, auf demjenigen des Komischen wenigstens noch Einiges aus eigener Kraft zu produciren vermag. In dieser Beziehung und als ein Cabinetstück der eigentlichsten Art können wir der Gruppe des Arkesilaos ein eigenthümliches kunsthistorisches Interesse nicht absprechen. Je mehr Charakter dieses Kunstwerk zeigt, um so lebhafter ist es zu bedauern, dass wir ein anderes Werk desselben Meisters, welches Asinius Pollio besass, Kentauren, welche Nymphen trugen (als Reiterinen nämlich), nur dem Namen nach aus Plinius kennen, denn es wäre sehr möglich, dass eine genauere Kenntniss dieser Darstellung, welche in sehr bekannten Wandgemälden Pompejis ihre Analoga findet, in Verbindung mit dem was wir über die Venus genetrix und über die Löwin mit den Eroten wissen, uns in den Stand setzen würde, ziemlich bestimmt über den Kunstcharakter des Arkesilaos abzusprechen, über den wir, mangelhaft unterrichtet wie wir sind, nur die Vermuthung aussprechen können, dass er in genremässiger Behandlung des Mythologischen den altbekannten Gegenständen neue Seiten abzugewinnen suchte; denn genrehaft aufgefasst wird man unbefangener Weise auch die Venus genetrix nennen müssen. Die Nachricht von dem Gypsmodell eines Kraters, welches sich Arkesilaos von einem römischen Ritter mit 1400 Thalern bezahlen liess, kann uns nur als eine Exemplification des früher im Allgemeinen ausgesprochenen Satzes gelten, dass Arkesilaos' Modelle theuer bezahlt wurden, und mag zeigen, dass die vorzügliche Sauberkeit und Vollendung der Modelle in jener Zeit nicht in künstlerischen Kreisen allein richtig gewürdigt wurde. Für die formelle Seite der Kunst der Arkesilaos wie für diejenige der Schule des Pasiteles bleibt diese auf die Modelle verwendete Sorgfalt das entscheidend Charakteristische, aber die Hauptbedeutung des Mannes für die gleichzeitige Entwickelung der Kunst kann ich doch hierin nicht suchen, sondern suche sie mehr in der oben berührten Richtung auf das mythisch Genrehafte oder genrehaft Mythische, welche uns eine beträchtliche Zahl anmuthiger und gefälliger Productionen hinterlassen hat. Wollen wir nun auch Arkesilaos nicht als den Begründer dieses ganzen Kunstzweiges bezeichnen, der übri-

gens des freien Verhältnisses zum Mythus wegen keinesfalls sehr hoch in die Kunstgeschichte hinaufreichen kann, so wird er doch als der Hauptbeförderer desselben in Rom zu gelten haben, wo die Kunst dem von ihm gegebenen Anstoss um so lieber gefolgt sein wird, je geeigneter diese Genrebilder auf mythischer Grundlage zu den Decorationszwecken erscheinen, denen die römische Kunst zum grossen Theile dienstbar erscheint.

Unter der nicht ganz geringen Zahl von Künstlern dieser Periode, deren Namen wir meistens aus Inschriften kennen, nimmt ausser den so eben behandelten ein specielleres Interesse nur noch einer, Zenodoros[72]), in Anspruch, und zwar in doppelter Beziehung, einmal als Vertreter der Richtung auf das Kolossale, und zweitens als Zeuge für den Verfall der Technik des Erzgusses. Doch sind über ihn die Nachrichten bei Plinius, die einzigen, die wir besitzen[73]), klar und vollständig genug, um uns zu deren einfacher Mittheilung unter Hinzufügung einiger Erläuterungen zu berechtigen.

„Alle Statuen der kolossalen Art, sagt Plinius, besiegte an Massenhaftigkeit in unserem Zeitalter Zenodoros. Nachdem er für den gallischen Staat der Arverner einen Mercur um den Lohn von 400,000 Sestertien (20,000 Thaler) für zehn Jahre gemacht und dabei von seiner Kunst eine genügende Probe abgelegt hatte, wurde er von Nero nach Rom berufen, wo er den zum Bilde dieses Fürsten bestimmten Koloss von 110 Fuss Höhe machte (der rhodische Koloss von Chares war 105 Fuss hoch), welcher jetzt (75 nach Chr.) nach der Verdammung der Laster jenes Fürsten der Verehrung des Sonnengottes geweiht ist. (Er stand vor der Fronte des neronischen „goldenen Hauses" auf dem Platze, wo nachmals der Tempel der Venus und Roma erbaut wurde, dem Platz zu machen er unter Hadrian von Decrianus mit Hilfe von vier und zwanzig Elephanten versetzt wurde; aus einem Sonnengotte wurde der Koloss später wieder in ein Porträt des Kaisers Commodus umgewandelt.) In der Werkstatt bewunderten wir die ausgezeichnete Ähnlichkeit nicht nur im (fertigen) Thonmodell, sondern schon in der ersten allgemeinen Anlage des Werkes. An dieser Statue erkannte man aber, dass die Kunde des Erzgusses untergegangen war; obwohl Nero bereit war, Gold und Silber (zum Zwecke einer schönen Färbung der Bronze) herzugeben und Zenodoros in der Kenntniss des Modellirens und des Ciselirens keinem der Alten nachgesetzt wurde. Als er die Statue für die Arverner machte, arbeitete er für Dubius Avitus, den damaligen Vorsteher der Provinz, eine Copie zweier von der Hand des (Cälators, nicht des alten Bildhauers) Kalamis ciselirter Becher, welche dessen Oheim Cassius Silanus von seinem Schüler Germanicus Cäsar, weil sie ihm besonders gefielen, zum Geschenk erhalten hatte; und die Nachbildung war so treu, dass man kaum irgend einen Unterschied in der Technik bemerken konnte. Je bedeutender demnach Zenodoros war, um so mehr erkennt man (an seinem Koloss) den Verfall der Erzbehandlung (der Technik des Gusses)."

Schliesslich erwähnen wir mit ein paar Worten noch vier Künstler, von denen wir Werke besitzen, nicht als ob diese Männer an sich von besonderer Bedeutung wären, sondern weil ihre Werke, die vermöge der Künstlerinschriften datirbar sind, uns neben anderen Monumenten als Masstab dessen dienen können, was in der Zeit um den Beginn der Kaiserherrschaft in Rom und Griechenland gemacht wurde. Der erste dieser Künstler ist Marcus Cossutius Kerdon[74]), der Freigelassene eines Marcus,

der nach der Orthographie der Inschriften an seinen Arbeiten in die Jahre 620—680 der Stadt Rom (134—78 v. Chr.) gehört. Diese Arbeiten sind zwei vollkommen gleiche, also augenscheinlich zu decorativen Zwecken als Pendants bestimmte ruhig stehende Satyrgestalten, die in Cività Lavigna, dem alten Lanuvium, gefunden wurden und jetzt im britischen Museum sind[75]). Durch Ziegenohren und kleine Hörner als Satyrn oder Panisken gekennzeichnet, gehören sie der grossen Reihe edel gehaltener Gestalten des dionysischen Kreises an, und scheinen mit Recht als Weinschenken mit Becher und Kanne in den Händen ergänzt zu sein. Der Composition und Formgebung im Allgemeinen wird man das Prädicat der Anmuth nicht versagen können, die Haltung ist einfach, natürlich und nicht ohne Leben, die Linien- und Flächenbehandlung weich und fliessend aber ohne hervorragende Eigenthümlichkeit, wenig detaillirt, aber correct.

Zweitens gehört am wahrscheinlichsten in diesen Zeitraum Polycharmos[76]) von unbekanntem Vaterlande, von welchem Plinius zwei in der Porticus der Octavia befindliche Aphroditestatuen anführt, von denen die erstere die Göttin im Bade, die andere sie stehend darstellte. Da aus dieser Angabe hervorgeht, dass die Aphrodite im Bade nicht gestanden hat, so ist es eine wohlbegründete Vermuthung Viscontis[77]), dass in derselben das Vorbild der nicht selten wiederholten im Bade kauernden Aphrodite (Venus accroupie) zu erkennen sei. Für diese Darstellung ist besonders zu bemerken, dass sie einen durchaus genreartigen Charakter trägt und dass die Göttin nur als Vorwand benutzt ist, um einen schönen weiblichen Körper ganz nackt und in sinnlich gefälliger Stellung und Situation darstellen zu können.

Ausdrücklich als Copist bezeichnet sich der dritte unserer Künstler, Menophantos[78]), welcher eine in Rom gefundene und im Palast Chigi aufgestellte ganz nackte Aphroditestatue nach einem uns unbekannten Original in Troas copirte. Die Composition dieser Statue, welche mit der rechten Hand die Brust bedeckt und mit der linken ein Gewand von einem niedrigen Gegenstande zur Verhüllung der Scham emporzieht, kehrt nicht selten in jenen Statuen wieder, welche man verkehrter Weise auf die Knidierin des Praxiteles zurückgeführt hat. Menophantos gehört in den Anfang der Kaiserzeit; eben dahin werden wir den vierten Künstler, Antiphanes, Thrasonidas' Sohn von Paros[79]) zu setzen haben, von dem eine jetzt in Berlin befindliche Statue des Hermes auf Melos in demselben Bezirk mit der berühmten Aphrodite gefunden wurde. Beiden Arbeiten, derjenigen des Menophantos und derjenigen des Antiphanes kann man nur das Lob der Correctheit und sauberer Technik spenden; aber grade dadurch, dass sie sich als Mittelgut darstellen, haben sie neben den viel bedeutenderen Werken, die wir kennen gelernt haben, ihre kunstgeschichtliche Bedeutung für die Begründung des allgemeinen Charakters dieser Periode.

FÜNFTES CAPITEL.

Allgemeine Übersicht über die Monumente und den Charakter der griechisch-römischen Plastik bis auf Hadrian.

Wir haben in den vorhergehenden Capiteln eine Anzahl von Monumenten besprochen, welche gegen die Masse dessen, was uns von den Werken der griechisch-römischen Kunst überliefert ist, fast verschwindend klein genannt werden muss, deren grosse kunstgeschichtliche Bedeutung aber nicht allein darin besteht, dass sich unter denselben die unbestreitbar bedeutendsten Leistungen dieser Periode befinden, also speciell diejenigen, an denen die Behauptung Viscontis und Thiersch's zu prüfen ist, die Kunst in der römischen Kaiserzeit bis auf die Antonine stehe in ihren besten Werken auf derselben Höhe wie diejenige der Perioden zwischen Perikles und Alexander, sondern die noch ganz besonders dadurch eine hervorragende Wichtigkeit gewinnen, dass sie als die in gewissen Grenzen bestimmt datirten und datirbaren Monumente die Mittel zur Datirung der übrigen an sich nicht datirten oder datirbaren Werke der griechisch-römischen Kunstzeit bieten, welche den Hauptbestand unseres Antikenbesitzes ausmachen. Die Möglichkeit aber durch Vergleichung mit den in den vorigen Capiteln im Einzelnen besprochenen Sculpturen auch bei vielen anderen mit Überzeugung die wahrscheinliche Entstehungszeit nachzuweisen, ist für die Periode, von der wir reden, von um so grösserer Bedeutung, je weniger ausgiebig unsere schriftlichen Quellen über die ihr eigenthümliche Kunstentwickelung und Kunstübung sich erweisen, je überwiegender wir daher darauf angewiesen sind, unser Urteil über das Kunstvermögen dieser Zeit und über dessen Grenzen auf die Monumente selbst zu gründen und aus den Monumenten abzuleiten. Und hier würden wir in die dringendste Gefahr des Cirkelschlusses gerathen, wenn wir nicht an den datirten Monumenten einen festen Ausgangspunkt und einen sicheren Masstab besässen.

Dies gilt ganz besonders von den Werken mythologisch-idealen Gegenstandes, denn während wir zur Datirung der übrigen Denkmälerclassen, es seien nun Porträts oder Monumental- oder Ornamentalsculpturen, theils in den Gegenständen selbst, theils in sonstigen Umständen mehr oder weniger sichere und genaue Zeitbestimmungen besitzen, sind unsere Anhaltepunkte für die Chronologie der Werke mythologisch-idealen Gegenstandes sehr vereinzelt und sehr precärer Natur. Sie bestehn einestheils in dem Material der Arbeiten, anderentheils in den Fundorten und drittens in gewissen Nachbildungen in datirbaren Reliefen und Münztypen. Es möge mir gestattet werden hierauf ein wenig näher einzugehn.

Was zuerst das Material anlangt, so ist an und für sich klar, dass die Verwendung gewisser Materialien auf die Entstehungszeit der Werke einen wenigstens ungefähren

Schluss gestattet. Dies gilt besonders von dem italischen, carrarischen Marmor, von dem wir wissen, dass er nicht lange vor Plinius' Zeit[80]) in Anwendung kam, so dass wir keinem Werke aus carrarischem Marmor eine frühere Entstehungszeit als in unserer Periode anweisen können. Aber freilich gewinnen wir dadurch immer nur eine Altergrenze von einem gewissen Zeitpunkt abwärts, und es fehlt uns die zweite, um die Periode der Entstehung abzuschliessen. Dazu kommt aber sofort der zweite Übelstand, dass der Entscheidung über die Art des Marmors keineswegs leicht, in vielen Fällen äusserst schwierig ist. Zum Belege dieser Behauptung brauche ich nur an die bekannte Thatsache zu erinnern, dass Visconti über das Material des vaticanischen Apollon die Urteile der berühmtesten Geognosten einholte, von denen immer eines dem anderem widersprach[81]), so dass wir bis auf den heutigen Tag noch nicht mit Bestimmtheit wissen, ob der vaticanische Apollon aus griechischem oder aus italischem Marmor gehauen sei. Sehn wir aber auch von dieser Schwierigkeit ganz ab, so würde es ein grosser Irrthum sein, wenn man glaubte, die Verwendung gewisser Materialien, wie z. B. des carrarischen Marmors, von einem gewissen Zeitpunkte an habe derjenigen der altherkömmlichen ein Ende gemacht. Dies ist so wenig der Fall, dass wir vielmehr die Verwendung so ziemlich aller bekannten Marmorarten mit Ausschluss etwa des pentelischen in den Werken unserer Periode nachweisen können, so dass man also wohl sagen kann, eine Statue aus carrarischem Marmor müsse der Periode der griechischen Kunst in Rom angehören, aber niemals, eine Statue aus griechischem Marmor müsse aus einer früheren Zeit stammen. Daraus aber ergiebt sich, dass das Material der Werke ein Datirungsmittel von sehr bedingtem und zweifelhaftem Werthe sei.

Gleiches gilt von den Fundorten, ja die meisten Leser werden meinen, die Fundorte können hier überhaupt gar nicht als entscheidend gelten, da ja jedes zu irgend einer Zeit angefertigte Werk zu irgend einer anderen an irgend einem bestimmten Orte aufgestellt worden sein kann. Dennoch haben die Fundorte für die chronologische Frage einige Bedeutung, aber freilich nur in sehr untergeordneter Weise und in sehr einzelnen Fällen. Erstens nämlich ist es bekannt, dass gewisse Orte und Baulichkeiten zu bestimmten Zeiten und von bestimmten Personen entweder ausschliesslich oder vorzugsweise mit Sculpturen ausgeschmückt wurden; ich will nur beispielsweise an die Porticus der Octavia erinnern, welche durch Metellus und Augustus ihre Ausschmückung erhielt, an Capri, welches Tiberius seinen Glanz verdankt, an die Villa Hadrian's bei Tivoli und was dergleichen mehr ist. Von Werken nun, welche an diesen Orten oder in den Ruinen dieser Gebäude gefunden wurden, können wir mit Wahrscheinlichkeit schliessen, dass sie nicht aus späterer Zeit als aus derjenigen stammen, der, wie gesagt, die Hauptausstattung dieser Orte mit Sculpturwerken angehört. Gleiches gilt von den plastischen Monumenten aus Pompeji und Herculaneum, die natürlich nicht jünger sein können als die Verschüttung dieser Städte im Jahre 79 n. Chr., während wir bei der Mehrzahl der aus Pompeji stammenden Sculpturen in Marmor oder Thon zugleich mit Wahrscheinlichkeit annehmen können, dass sie nicht älter seien als das Erdbeben, welches bekanntlich im Jahre 63 n. Chr. diese Stadt arg verwüstete. Aber die Zahl dieser pompejanischen Sculpturen, denen wir eine von zweien Zeitpunkten umgrenzte Entstehungsperiode mit Wahrscheinlichkeit zuweisen können, ist eine verschwindend kleine. Bei

den anderen Monumenten aber, denen gemäss dem Fundorte nicht ohne Wahrscheinlichkeit eine Altersgrenze zugewiesen werden kann, muss die Möglichkeit einer früheren Entstehung an sich immer offen gehalten werden, die Bestimmung hat also in der Mehrzahl der Fälle abermals nur einen sehr beschränkten Werth. Und dazu kommt, dass die Fundorte der überwiegenden Masse unserer Antiken, welche in früheren Jahrhunderten gewonnen wurden, entweder gar nicht oder nur in mehr oder weniger unsicherer Weise überliefert sind, so dass die Zahl der Sculpturen, auf deren Alter man aus dem Fundort schliessen kann, sich als sehr geringe herausstellt.

Für einige mythologisch-ideale Gegenstände endlich, aber freilich wiederum nur für sehr wenige, gewähren Münzstempel und einige Reliefe Anhaltspunkte zu einer mehr oder weniger genauen Zeitbestimmung. So lernen wir, um ein Beispiel anzuführen, die Gestalten der drei capitolinischen Gottheiten (Jupiter, Juno und Minerva) in verbürgter Weise aus einem Reliefbruchstück [82]) kennen, welches ein Fronton, wahrscheinlich dasjenige des von Vespasian hergestellten capitolinischen Jupitertempels darstellt, und dieselben finden wir auf dem Revers eines Contorniaten des Antoninus Pius [83]); auch von anderen Göttern sind die ganzen Gestalten oder die Köpfe auf Münzen nachweisbar, aber es steht keineswegs in allen Fällen fest, dass diese Darstellungen sich auf ausgeführte Sculpturwerke beziehn, viele sind im Gegentheil sicher für die Münzstempel allein componirt, und können demgemäss nur in allgemeinerer Weise für die Beurteilung der Erfindungen dieser Zeit auf dem Gebiete der Kunst, von dem wir reden, verwendet werden. Die grosse Mehrzahl der Münzstempel bietet nicht mythologische, sondern allegorische Figuren, von denen weiterhin gesprochen werden soll.

Ziehn wir nun aus dem hier Entwickelten das Resultat, so wird es einleuchten, dass unsere Mittel zur Datirung der uns erhaltenen Antiken, abgesehn von dem in der Vergleichung mit den durch den paläographischen Charakter ihrer Inschriften datirten, nur von geringer Bedeutung und dass jene Vergleichung von der grössten Wichtigkeit ist.

Wächst aber auch immer die Zahl der Monumente, welche wir als dieser Periode angehörend betrachten dürfen, durch die Anwendung der so eben besprochenen Mittel der Kritik, so lehren uns auch diese Monumente über das Wesen der Kunst dieser Zeit nichts Anderes, als was wir aus den in den vorigen Capiteln im Einzelnen betrachteten Werken gelernt haben, und eben so wenig wird der Charakter der Periode auch nur im mindesten alterirt durch irgend eine der Hunderte von Sculpturen, welche uns aus denselben überkommen sind, ich wiederhole, nicht durch irgend eine. Alle plastischen Werke mythologisch-idealen Gegenstandes, welche wir aus irgend einem Grunde für Producte der griechischen Kunst in Rom bis auf Hadrian zu halten berechtigt sind, zeigen eine mehr oder minder tüchtige und routinirte, einige sogar eine meisterhafte Technik, aber keines derselben kann als durchaus neue Erfindung oder als eine weitere Entwickelung oder Steigerung des früher Geschaffenen gelten, vielmehr stellt sich bei allen eine mit grösserer oder geringerer Sicherheit erkennkare, wenngleich verschieden abgestufte Abhängigkeit von den Vorbildern aus der Blüthezeit der griechischen Kunst heraus. Grade wie unter den in den vorigen Capiteln besprochenen Sculpturen finden wir auch unter unserem Antikenvorrath in weiterem Umfange zunächst eine bedeutende Zahl von directen Nach-

bildungen bestimmt nachweisbarer Originale, ich will nur beispielsweise an manche derartige Nachbildungen erinnern, die wir im Verlaufe unserer Betrachtungen zur Vergegenwärtigung der Originale benutzt haben, wie die verschiedenen Exemplare des myronischen Diskobol, der Amazone des Kresilas, des praxitelischen Apollon sauroktonos, des lysippischen ruhenden Herakles, des Knaben mit der Gans von Boëthos, die Copien des polykletischen Diadumenos und des Apoxyomenos des Lysippos und andere. Die Reproduction älterer Typen sodann, über deren Verhältniss zu den Originalen wir nicht ganz so genau, wohl aber mit hinlänglicher Sicherheit im Allgemeinen urteilen können, wird uns verbürgt sowohl durch die archaistischen Sculpturen wie auch durch Werke von der Art der Zeusbüste von Otricoli und der ludovisischen Herebüste, die nichts Anderes sind als die besten Repräsentanten einer grossen Reihe gleichartiger, auf ein und dasselbe Urbild zurückgehender Nachbildungen. Sehr viele Statuen geben sich drittens als bewusste Modificationen älterer Vorbilder, etwa in dem Sinne der mediceïschen Venus zu erkennen; und wenn denn nun endlich nach Aussonderung aller Bildwerke, welche wir zu einer dieser drei Kategorien zählen müssen, eine gewiss nicht grosse Anzahl von Sculpturen übrig bleibt, deren Verhältniss zu den Schöpfungen der früheren Perioden wir nicht mit gleicher Sicherheit nachweisen können oder für die uns dieser Nachweis bisher nicht möglich gewesen ist — denn es vergeht kaum ein Jahr ohne dass ein solcher Nachweis für das eine oder das andere Werk der griechisch-römischen Kunst geführt wird — so erfordert nach allem im Vorstehenden Gesagten und Begründeten ein ruhiges und besonnenes Urteil, dass wir dies der Lückenhaftigkeit unserer Kenntniss von den Schöpfungen der Blüthezeit beimessen, nicht aber uns obstiniren, in diesen Arbeiten neue und freie Schöpfungen unserer Periode erkennen zu wollen.

Ich habe in der Einleitung zu diesem Buche nachzuweisen versucht, dass ein Anschluss der Kunstproduction in der römischen Zeit an die Schöpfungen früherer Perioden schon aus dem Grunde natürlich und fast nothwendig war, weil der Kunstsinn der Römer erst am Besitze der Muster- und Meisterwerke aus der Zeit der höchsten Entwickelung der griechischen Kunst erwachte und an diesem sich bildete. Hier möge nun eine Erwägung Platz finden, welche uns zu einem verwandten Resultat führen wird. Sie gilt der Art des Bedarfs von Sculpturwerken in Rom.

In Griechenland war während aller der Jahrhunderte, in denen die Kunst hauptsächlich fruchtbar war, der überwiegende Hauptbedarf plastischer Werke mythologisch-idealen Gegenstandes durch den **Cultus** gegeben, sei es, dass dieser eigentliche Tempelbilder, sei es, dass er Statuen zu den unzähligen Weihgeschenken erforderte, welche in mannigfach wechselnder Form in den Tempeln und Tempelhallen oder auf dem Grund und Boden der Heiligthümer wie in Olympia und Delphi oder endlich sonstwo öffentlich aufgestellt wurden. Der Cultus aber, als der concrete Ausdruck eines positiven Götterglaubens, bedingt mit Nothwendigkeit auch die Eigenthümlichkeit einer ihm geweihten plastischen Gestaltung, und wenngleich wir die Macht der kanonisch fixirten Idealtypen der Götter, die, einmal erreicht, nie wieder völlig verlassen werden konnten, nicht gering anschlagen, so werden wir doch zugestehn müssen, auch wenn wir es nicht in der fast unübersehbaren Verschiedenheit in der Darstellung eines und desselben Idealwesens vor Augen sähen, dass die lebendige Religion mit der Mannigfaltigkeit ihrer localen Sagen und Anschauungen die Aufgaben der bil-

denden Künstler fast unendlich vermannigfaltigen und eine Fülle von mehr oder weniger bedeutenden Modificationen des kanonischen Idealtypus hervorrufen musste, deren jede, wenngleich in verschiedenem Masse, als eine originale Schöpfung betrachtet werden muss.

Wesentlich anders stellt sich die Sache in Rom heraus. Auch in Rom erhob freilich der Cultus seine Ansprüche, und es kann nie geläugnet werden, dass auch hier der Bedarf des Cultus nicht wenige plastische Werke erfordert hat. Allein indem wir dies zugestehn, darf ein Doppeltes nicht ausser Augen gelassen werden. Erstens war die Zahl der römischen Culte im Vergleich mit derjenigen der griechischen eine überaus geringe, was sich schon daraus ergiebt und erklärt, dass Griechenland in eine überaus grosse Vielheit von politisch wie religiös selbständigen Gemeinwesen zerfiel, während der römische Staat auf dem politischen wie auf dem religiösen Gebiete vielmehr das Bild der Centralisation darbietet. Die griechische Mythologie, d. h. die poetische Gestaltung der griechischen Religion war freilich in Rom eingebürgert, aber keineswegs die griechische Religion in dem ganzen Umfang ihrer tausend und abertausend verschiedenen Culte. Freilich hatte man den griechischen Zeus mit dem römischen Jupiter, die griechische Here mit der römischen Juno, die griechische Athene mit der römischen Minerva identificirt und so noch manche andere, zum Theil wirklich identische Gestalten; aber diese Identificationen beruhen überwiegend auf der poetisch-populären Darstellung der griechischen Götter, zum allergeringsten Theile auf der religiösen Cultgestaltung der einzelnen griechischen Götterwesen. Die Folge davon ist, dass der Vielheit von Zeusgestaltungen, welche der griechische Cultus ausgeprägt und den Bildnern zur plastischen Darstellung überliefert hatte, in Rom wesentlich ein Zeus-Jupiter, der capitolinische, der König der Götter gegenüberstand, der unendlichen Vielheit der Athenegestaltungen wesentlich eine Athene-Minerva, die Göttin der Weisheit und der Künste und so fort. Als Resultat aber ergiebt sich schon hieraus, dass der Bedarf des römischen Cultus an plastischen Werken ein ungleich geringerer war, als er in Griechenland jemals gewesen ist. Dazu kommt dann zweitens, dass eben weil die römischen Gottheiten in der Zeit, von der wir reden, zum grössten Theil mit griechischen identificirt waren, der Cultbedarf in den wenigsten Fällen eine neue plastische Schöpfung oder Gestaltung erforderte. Ein nicht unbeträchtlicher Theil dieses Bedarfs wurde ganz einfach mit Götterbildern gedeckt, welche aus Griechenland weggenommen und in Rom unter römischem Namen geweiht wurden, der übrigbleibende geringere Theil des Bedarfs aber erheischte nicht wesentliche Umbildung, Neugestaltung oder Modification der kanonischen griechischen Idealtypen, sondern ihm war durch eine Wiedergabe eben der kanonischen Gestaltungen wesentlich genügt. Wenngleich demnach auch manche plastische Gestaltung dieser Periode auf dem Cultus beruht, so folgt daraus noch keineswegs ihre Originalität, und wir können, auch von dieser abgesehn, getrost behaupten, dass die Productionen dieses Cultuscharakters sich unter den Werken unserer Periode in der starken Minderheit befinden.

Sie bleiben auch dann in dieser Minderheit, wenn man die Darstellungen der specifisch italischen Gottheiten hinzurechnet, welche mit griechischen nicht oder nicht durchaus identificirt werden konnten. Denn für die plastische Darstellung auch dieser Gottheiten wurden griechische Werke theils gradezu aus Griechenland herüber-

geschafft und mit italischen Namen versehn, wie z. B. jener Janus, von dem Plinius angiebt, man wisse nicht, ob er ein Werk des Skopas oder des Praxiteles sei, nichts Anderes ist als ein mehrgesichtiger Hermes, theils wurden zu diesem Zwecke griechische Gestaltungen leicht modificirt nachgebildet, wie z. B. der Vejovis ein wenig modificirter Apollon ist, oder um statt vieler anderer zu Gebote stehenden Beispiele, an Bekannteres zu erinnern, die Fortuna augenscheinlich aus der griechischen Nike, Flora aus der Persephone-Kora hervorgegangen ist. Andere italische Gottheiten aber, wie beispielsweise die Juno Lanuvina, sind in künstlerischem Betracht wenig ausgiebig, und müssen auch unter unserem Antikenvorrath zu den Seltenheiten gerechnet werden, und noch andere nähern sich durchaus dem Charakter der allegorischen Figuren, die hauptsächlich oder ausschliesslich durch beigegebene Attribute charakterisirt und von einander unterschieden werden. Rechnet man nun endlich auch Alles zusammen, was man von unseren Statuen aus griechisch-römischer Kunstzeit auf den Cult beziehen kann, so wird sich ergeben, dass diese Werke schwerlich den vierten oder fünften Theil unserer Antiken mythologisch-idealen Gegenstandes ausmachen.

Der ungleich grössere Rest stammt aus anderen Quellen. Und hier wird dem Bedarf der Ausschmückung von theils öffentlichen, theils Privatgebäuden, Plätzen, Strassen und Gärten die unbedingt oberste Stelle einzuräumen sein. Auch Griechenland war ein solcher Bedarf statuarischer Werke nicht fremd, aber er trat weder so überwiegend noch in dem Umfange hervor wie in Rom, wo wir uns die Masse der ohne weitere als decorative Zwecke aufgestellten Statuen nicht gross genug vorstellen können.

Einen Masstab gewähren uns einzelne Beispiele. So die verbürgte Nachricht, dass der Ädil Scaurus zur Ausschmückung des von ihm erbauten Theaters dreitausend und fünfhundert Statuen verwendete, oder ein Blick auf die Häuser und Villen der Grossen und Reichen, wie Neros goldenes Haus oder Hadrian's Villa bei Tivoli, welche seit Jahrhunderten eine unerschöpfliche Fundgrube von plastischen Werken ist, deren Zahl, obgleich der Fundort keineswegs immer beachtet wurde oder überliefert ist, dennoch in die Hunderte geht, und welche allein hinreichen würden, ein grosses Antikenmuseum unserer Tage zu füllen. Ähnliches lehrt uns der Bericht über die Villa des Lucullus, in der die verschiedenen Räumlichkeiten, namentlich die Speisezimmer, nach den hauptsächlichen decorativen Sculpturen, welche sie enthielten, benannt waren. An die Wohnungen schliessen sich die Höfe und Gärten (Peristyle und Xysten), und wie mannigfaltige Sculpturwerke auch in diesen aufgestellt waren, das macht uns ein verhältnissmässig sehr untergeordnetes Beispiel recht anschaulich; ich meine den Hofraum, das Peristyl der sogenannten Casa di Lucrezio in Pompeji, welches, obgleich zu einem kleinen Hause eines Landstädtchens gehörend, doch Alles in Allem zwölf grössere und acht bis zehn kleinere plastische Arbeiten umfasste[84]). Gehn wir von den Wohnungen weiter zu den Strassen und Plätzen, so bietet sich als ein Beispiel unter vielen die Brunnenanlage des Agrippa in Rom, durch welche in einem Jahre mehre hundert öffentliche Brunnen in den Strassen der Stadt hergestellt wurden, zu deren Decoration anderthalbhundert Statuen von Erz und Marmor gehörten. Die Decoration der Brunnen, sowohl in den Häusern wie an den Wegen und Plätzen, erforderte überhaupt viel mehr statuarische Werke

als man denken sollte, und selbst diejenigen Statuen, welche unter den auf uns gekommenen Resten des Alterthums sicher und ohne allen Zweifel zu Brunnenfiguren gedient haben, müssen nach Hunderten gezählt werden. Und wie auserlesene Werke zu diesem Zwecke dienten, das zeigt uns neben vielen anderen die berühmte Gruppe des Herakles mit der Hinde aus der Casa di Sallustio in Pompeji und der nicht minder berühmte tanzende Faun, welcher der Casa del Fauno daselbst den Namen gegeben hat. Endlich wollen wir an die Grabdenkmäler erinnern, welche allermeistens mit statuarischem und Reliefschmuck auf's Reichste ausgestattet waren, selbst da, wo die Gräber Privatpersonen untergeordneten Ranges angehörten.

Zunächst wurde nun freilich dieser Bedarf an decorativen Sculpturen durch die aus griechischen Städten weggenommenen Kunstwerke gedeckt, wofür wir mancherlei Belege in der Erzählung der römischen Kunstplünderungen bereits mitgetheilt haben, es versteht sich aber von selbst, dass man das so Gewonnene, welches, so massenhaft es auch vorhanden war, natürlich für das immer steigende Bedürfniss nicht ausreichte, durch Selbstverfertigtes ergänzte, und wenn in unseren schriftlichen Quellen von diesen in Rom producirten Kunstwerken fast nie die Rede ist, so kommt das daher, dass man im Allgemeinen die gleichzeitige Kunst, eben weil sie hauptsächlich für Zwecke des Luxus und der Decoration arbeitete und in Erfindung und Composition unselbständig war, gering achtete, und weil man ihre einzelnen, nicht grade hervorragenden, ja im Verhältniss zu den Meisterwerken der Blüthezeit Griechenlands untergeordneten Productionen zu erwähnen nicht die Veranlassung hatte, welche bei berühmten oder unter merkwürdigen Umständen erworbenen älteren Kunstwerken vorlag.

Die Consequenzen einer solchen Verwendung von Sculpturwerken für die Art der plastischen Production liegen auf der Hand und treten uns thatsächlich aus einer Übersicht über unseren Antikenvorrath entgegen. Auf Neuheit und Grossartigkeit der Erfindung, auf Tiefe des geistigen Gehalts, auf eine erhaben idealische Tendenz kann es bei Sculpturen, welche man zur Zierde aufstellt, am wenigsten ankommen, heitere Anmuth des Gegenstandes, Gefälligkeit der Erscheinung, Schönheit der Form sind die ganz natürlichen Anforderungen, welche man hier stellen wird, und welchen die zur Dienerin des Luxus gewordene Kunstproduction in Rom wie früher an den Diadochenhöfen am sichersten und besten durch den Anschluss an die allgemein anerkannten Musterbilder der classischen Epochen zu entsprechen glauben musste. Hieraus erklärt sich denn auch zur Genüge die allbekannte Thatsache, dass unter den uns aus der Periode der griechisch-römischen Kunst überlieferten Antiken die Werke des heiter anmuthigen, sinnlich gefälligen Charakters, namentlich diejenigen aus dem Kreise des Bacchus und der Venus mit Entschiedenheit überwiegen, dass gewisse beliebte Typen aus diesem Kreise der Gegenstände in fast unzähligen Wiederholungen vorkommen, und dass wir ein sehr langes Verzeichniss von Statuen aufstellen können, die Nichts als die wenig und in Nebendingen von einander abweichenden Modificationen einer Grundgestalt sind, und ferner dass, wo uns eine bedingte Neuheit der Erfindung entgegentritt, diese fast ausschliesslich einer Umgestaltung mythologisch strengerer Gestalten im Sinne des Genre zu gute kommt. Und endlich erklärt sich aus derselben Ursache auch die Gewandtheit, die Routine und die Eleganz der Darstellungsweise, welche uns aus den selbst zum Theil flüchtig behandelten, im Ein-

zelnen vernachlässigten Werken dieser massenhaft producirenden Zeit entgegentritt, sowie die schon früher hervorgehobene Thatsache, dass sich diese unselbständige und deshalb entwickelungslose Kunstübung Jahrhunderte lang im Allgemeinen auf derselben Höhe der Leistungen zu erhalten vermochte.

Wir haben bisher ausschliesslich von der Darstellung mythologisch-idealer Gegenstände geredet, müssen uns jetzt aber auch mit den plastischen Arbeiten dieser Zeit auf anderen Gebieten beschäftigen, welche Anspruch auf eben so grosse Beachtung haben.

Den Darstellungen, die wir bisher besprochen haben, am nächsten stehn die Personificationen von Abstractbegriffen, welche eine eigene, wenngleich nicht sehr umfangreiche Abtheilung der Kunstproduction des griechisch-römischen Zeitalters bilden. Personificationen von Abstractbegriffen finden sich freilich schon in der griechischen Kunst der früheren Perioden nicht eben selten, einige derselben reichen sogar bis in die alte Zeit hinauf, während nicht wenige andere erst in der Zeit nach Alexander ersonnen und ausgeführt wurden; aber, wenngleich der Kreis solcher Bildungen, in den man namentlich Wesen wie Hebe gewiss nicht, und Wesen wie Nike, Nemesis kaum einschliessen darf, sich etwas enger schliesst, als von Manchen neuerdings angenommen wird, so lässt sich nicht läugnen, dass die griechische Kunst schon in den Zeiten ihrer hohen Entwickelung an der Ausbildung dieser nothwendigerweise wenigstens halbwegs allegorischen Personificationen betheiligt gewesen ist. Vielfach erscheinen dieselben allerdings nur als Nebenfiguren in grösseren Compositionen, weniger unabhängig und für sich, aber dass sie auch selbständig und sogar statuarisch ausgeführt wurden, dafür ist Lysippos' frostiger Kairos nicht der einzige Beleg, sondern das zeigen auch die Arete des Euphranor, die Eirene mit dem Kinde Plutos auf dem Arm von Kephisodotos dem älteren (oben S. 21), während manche erhaltene Kunstwerke verschiedener Gattung uns noch diese und jene selbständig gehaltene Personification vergegenwärtigen[85]). Man sieht hieraus, dass der griechisch-römischen Kunst unserer Periode auch auf diesem Gebiete eines überwiegend verstandesmässigen Schaffens der Ruhm durchaus neuer Erfindung nicht zugesprochen werden kann, sondern dass sie auch hier nicht nur die Anregung im Allgemeinen, sondern auch eine Menge von Vorbildern aus den früheren und mit Erfindungsgabe reicher ausgestatteten Perioden erbte, so dass ihr nur das Verdienst einer weiteren Ausbildung dieser Classe von Monumenten zugesprochen werden kann, welche uns ganz besonders in den Münzstempeln vorliegt, während plastische Monumente dieser Art verhältnissmässig selten sind und sich fast allein auf die idealisirten Porträts vornehmer Damen beschränken, die man durch Beigabe etlicher allegorischer Attribute am bequemsten über das Niveau der alltäglichen Menschlichkeit erheben konnte, ohne sich auf die schwierigere Aufgabe einer innerlichen Idealisirung einzulassen. Um die Attribute handelt es sich überhaupt bei diesen Personificationen in überwiegendem Masse, die Gestalt selbst ist, bei sehr vielen wenigstens, von ganz untergeordneter Bedeutung, allermeist, wie bei Virtus, Concordia, Aequitas, Fides, Pudicitia, Salus, Pax, Securitas, Annona und vielen Anderen eine bekleidete weibliche Figur, die weder an sich noch in ihrer Haltung ihr Wesen ausspricht, was nur bei einzelnen dieser Gestaltungen, z. B. Pallor und Pavor (Furcht und Schrecken) der Fall ist[86]). Die Attribute aber, welche den Figuren ihre Bedeutung verleihen, sind

meistens gut erfunden und deshalb leicht zu deuten und von der Geschmacklosigkeit mancher modernen Allegorien müssen wir die Künstler dieser Zeit freisprechen.

Als eine eigene aber zugleich die bedeutendste Abtheilung dieser Personificationen haben wir diejenige von Städten und Örtern, Ländern und Völkern in's Auge zu fassen, welche eine hervorragende Stelle unter den Kunstproductionen unserer Epoche im römischen Reiche einnehmen, und der Betrachtung ein nicht unbedeutendes Interesse darbieten. Auch in dieser Art von Kunstdarstellungen war Griechenland während der Perioden seiner freien Entwickelung vorangegangen; in der Malerei finden wir schon in der Zeit des Phidias unter den Bildern des Panänos eine „Hellas" und eine „Salamis", die letztere mit einem Schiffsschnabel als Attribut zur Erinnerung an den grossen Seesieg der Griechen über die Barbaren. In der Plastik dürfte das früheste uns schriftlich überlieferte Beispiel einer solchen Personification die von der Tapferkeit (Virtus) bekränzte Hellas des Euphranor (oben S. 60), das früheste uns erhaltene Beispiel die Tyche Antiocheias von Eutychides (oben S. 91, Fig. 76) sein. In der Diadochenperiode wurden diese Darstellungen, die zum Theil mit den Porträts der Fürsten, namentlich diese bekränzend, verbunden wurden, häufiger, und wenn wir deren besondere Erwähnung in der Besprechung dieser Periode übergangen haben, so liegt der Grund und die Entschuldigung darin, dass wir nur vereinzelte und oberflächliche Notizen über dieselben besitzen[87]), welche das Bild von der Kunstentwickelung jener Zeit weder wesentlich zu vervollständigen noch zu verändern vermögen. Das aber müssen wir hier anerkennen und hervorheben, dass diese Productionen der hellenistischen Epoche den verwandten Darstellungen in Rom Anregung und Vorbild gewesen sind. Hier, in Rom, wo der erste Anstoss zu dieser Art von Darstellungen durch die in den Triumphzügen aufgeführten Bilder besiegter Völker gegeben wurde, finden wir die Figuren personificirter Städte und Länder in dauernden Kunstwerken am frühesten unter Pompeius, für welchen der römische Bildhauer Coponius[88]), der eine der beiden römischen Plastiker, deren Namen uns überliefert sind — der andere ist Decius[89]), von dem der Consul Lentulus in derselben Zeit einen kolossalen Kopf aus Erz als Gegenstück eines solchen von Chares von Lindos, aber diesem bei weitem nicht gleichkommend, auf dem Capitol weihte — die Figuren der vierzehn von Pompeius besiegten Nationen arbeitete, welche in dem Säulengange bei dem von Pompeius erbauten Theater aufgestellt waren, der davon den Namen des Säulenganges „zu den Nationen" (ad nationes) erhielt. Es ist nicht genug zu beklagen, dass wir von diesen Arbeiten des Coponius keinerlei nähere Nachricht besitzen, und daher gänzlich ausser Stande sind, über den Geist und die Darstellungsweise auch nur das Mindeste mit einiger Bestimmtheit zu muthmassen. So ansprechend daher auch Brunn's Hinweis auf die von Göttling Thusnelda genannte vortreffliche Statue in Florenz, in der wir mit Brunn, wie schon früher (S. 159) bemerkt, eine Germania devicta erkennen, als bestes Vergegenwärtigungsmittel der Nationen des Coponius sein mag, so wenig können wir demselben mit Überzeugung folgen, und nur das Eine glauben wir nicht bezweifeln zu dürfen, dass diese Personificationen das von der pergamenischen Kunst vorgebildete charakteristisch nationale Gepräge getragen haben. Eine andere Reihe solcher Personificationen wurde von Augustus in demselben, von ihm restaurirten Säulengange aufgestellt, und unter demselben Kaiser wurden an einem grossen, ihm geweihten Altar zu Lugdunum

(Lyon) sechszig Figuren gallischer Völkerschaften in Relief (wie wir annehmen dürfen) gebildet. Das nächste bestimmt bekannte Beispiel bieten die kleinasiatischen Städtefiguren an der Basis einer Statue des Tiberius, von denen die sogleich näher zu besprechende puteolanische Basis die Nachbildung ist, und von der eine, wahrscheinlich zu einer Statue des Claudius gehörende, im Jahre 1840 bei Cerveteri in einem Fragment gefundene Basis mit der Darstellung etruskischer Städte[90]) (erhalten sind Vetulonia, Volci und Tarquinii) eine freiere Nachbildung zu sein scheint. Andere Darstellungen verwandten Charakters sind uns nur auf den Kaisermünzen erhalten, auf die wir hier nicht näher eingehn können, da es nicht als feststehend betrachtet werden darf, dass diesen Münztypen plastische Bildungen zum Grunde liegen. Ebenso glauben wir in Betreff der bekanntesten uns erhaltenen hier einschlagenden, aber nicht datirbaren Darstellungen unsere Leser auf das Verzeichniss in Müller's Handbuche (§. 405) verweisen zu dürfen, um unsere Aufmerksamkeit auf die Städtefiguren der puteolanischen Basis zu concentriren, welche für die Kenntniss dieser Personificationen in ganz besonderem Grade lehrreich sind[91]). Diese im Jahre 1693 bei Puzzuolo (Puteoli) gefundene Basis einer Statue des Tiberius, welche mit der Darstellung von vierzehn kleinasiatischen mit Namen bezeichneten Städtefiguren in Hochrelief geschmückt ist und in ihrer Weihinschrift das Datum des Jahres 30 n. Chr. trägt, haben wir in Fig. 95 als vorzügliches Beispiel dieser Classe von Kunstdarstellungen abbilden lassen. Über die bei diesem Monument in Frage kommenden historischen Verhältnisse werden einige kurze Andeutungen genügen.

Im Jahre 17 n. Chr. zerstörte ein furchtbares Erdbeben in einer Nacht zwölf kleinasiatische Städte, im Jahre 23 ein anderes die Stadt Kibyra, und in dem Zeitraum zwischen 23 und 30 ein drittes Ephesos. Tiberius zeigte, wie bei anderen Gelegenheiten, wo es das Wohl des Staates erforderte, eine in diesem Falle von allen Schriftstellern bezeugte Freigiebigkeit, und um für diese ihre Dankbarkeit zu erweisen, liessen die wiedererbauten Städte dem Kaiser in Rom bei dem Tempel der Venus genetrix eine kolossale Statue errichten, von der wir auf Kupfermünzen des Tiberius ein Nachbild besitzen. Die Basis dieser im Jahre 20, also vor der Zerstörung von Kibyra und Ephesos errichteten Statue war mit den Städtefiguren der zwölf weihenden Städte in statuarischer Ausführung geschmückt, denen später die Statuen von Kibyra und Ephesos beigefügt zu sein scheinen. Diese Statue nun nebst ihrer Basis wurde von den Augustalen (dem Municipalritterstande) von Puteoli in verjüngtem Masstabe nachgebildet, und zwar die Basis so, dass an ihr die Städtestatuen in Hochreliefliguren verwandelt wurden. Ob mit dieser Umwandlung auch noch weitere Veränderungen verbunden gewesen sind, und welche, dies vermögen wir im Einzelnen nicht zu constatiren, es ist aber wahrscheinlich, dass die Darstellungen der Städte in Kostüm und Haltung und in ihren Attributen den Statuen in Rom nachgebildet, die Anordnung und Gruppirung den veränderten Anforderungen des Raumes und der Technik gemäss von dem puteolanischen Künstler modificirt sei.

Bei der Besprechung der Tyche Antiocheias von Eutychides haben wir darauf aufmerksam gemacht, dass der Künstler in der bequem und anmuthig sitzenden weiblichen Gestalt offenbar danach gestrebt hat, den Eindruck, welchen die an dem Bergabhange erbaute Stadt machte, in seiner Personification wiederzugeben, während die



Fig. 95. Die puteolanische Basis.

Gestalt des Flussgottes zu ihren Füssen zur näheren Localbezeichnung der Lage am Orontes diente und die Ähren in der Hand der Tyche attributiver Weise auf Fruchtbarkeit des Flussthals und Wohlhabenheit der Stadt anspielen. Ein ähnliches aus Symbolik und Allegorie gemischtes Verfahren finden wir nun auch bei unseren puteolanischen Städtefiguren in Anwendung, und dürfen dasselbe als das in allen ähnlichen Fällen gebrauchte bezeichnen. Zunächst strebt der Künstler die hervorstechende Eigenthümlichkeit der Stadt oder des Landes durch eine Eigenthümlichkeit in der Personification selbst zu vergegenwärtigen, wobei das Geschlecht des Städtenamens meistens dasjenige der Figur bestimmt und bei fremden (barbarischen) Orten der Racentypus der Bewohner in der Gesichtsbildung, die nationale Tracht vielfach in der Gewandung der Personification wiederkehrt. Nähere Bezeichnungen des Locals und sonstiger charakteristischer Momente im Leben und Treiben oder aus der Geschichte, namentlich der Gründungssage des Ortes werden sodann durch beigegebene Attribute bezeichnet. Es ist das im Grunde dasselbe Verfahren, welches auch wir noch anwenden, nur mit dem Unterschiede, dass die Alten meistens viel geistreicher und feiner charakterisiren, das typisch Einförmige glücklicher umgehn, und die Attribute ungleich bescheidener verwenden, im Ganzen sich demnach auch auf diesem Gebiete künstlerischer zeigen als wir. Die Betrachtung der puteolanischen Basis macht uns den

Erweis des Gesagten leicht, obwohl wir der Charakterisirung der einzelnen Städte nicht in allen Fällen genau zu folgen vermögen, weil wir von mehren derselben nicht die ausreichende Detailkenntniss besitzen.

An der Vorderseite neben der Inschrift finden wir in zweien weiblichen Figuren, welche sehr angemessen einen architektonischen, fast karyatidenartigen Charakter tragen, links (1) Sardes, rechts (2) Magnesia, diejenigen Städte, welche bei der Zerstörung durch das Erdbeben am härtesten betroffen wurden. Die letztere Figur ist leider zu sehr zerstört, um uns die Einsicht in das Feinere ihrer Charakterisirung zu gestatten, Sardes dagegen ist wenigstens in den Hauptsachen so gut erhalten, dass wir sie als eine reichlich und edel gewandete Frau erkennen, neben der, sich zutraulich an sie anschmiegend, ein nackter Knabe steht, auf dessen Kopf sie wie schützend die rechte Hand gelegt hat. Der Gegenstand, welchen sie im linken Arm trägt, scheint ein Füllhorn zu sein. Sie stellt sich demgemäss, was hier freilich nicht näher erörtert werden kann, im Charakter einer kinderpflegenden Erdgöttin, einer Ge kurotrophos dar, also unter derjenigen mythischen Gestalt, durch welche die Fülle der Fruchtbarkeit und des daraus hervorgehenden milden Segens für den Menschen bezeichnet wird, und welche hier passend gewählt ist, um die reiche Fruchtbarkeit von Sardes zu vergegenwärtigen, welches in seinem Ortsdämon Tylos ein dem attischen Säemann Triptolemos verwandtes Wesen verehrte. Die rechte Schmalseite der Basis zeigt uns in drei Figuren Philadelphea, Tmolos und Kyme; Philadelphea (3) und Kyme (5) weiblich, Tmolos (4), die Stadt am weinreichen Berge gleichen Namens bei Sardes, nach dem Geschlechte des Namens männlich gestaltet. Die erste Figur (3) macht einen priesterlichen Eindruck, und, obgleich wir über die dortigen Culte nicht im Einzelnen unterrichtet sind, so berechtigt uns doch eine Nachricht über viele in Philadelphea gefeierte Feste und daselbst vorhandene Heiligthümer, den priesterlichen Charakter der langgewandeten, und wie es scheint festlich bekränzten Gestalt für beabsichtigt und bezeichnend zu halten. Der weinreiche Tmolos (4) stellt sich uns als eine durchaus dionysische Figur dar, welche von dem Gotte des Weinstocks nur durch das Attribut der Mauerkrone und dadurch unterschieden wird, dass ihm anstatt des Thyrsos ein Weinstock beigegeben ist, welcher das Motiv der erhobenen Hand rechtfertigt.

Kyme, die See- und Hafenstadt (5), deren in der linken Hand gehaltenes Attribut leider unkenntlich geworden, stellt sich in jungfräulicher, reich aber leicht bekleideter Gestalt dar, und wird, da auf Münzen von Kyme eine von Poseidon entführte Jungfrau erscheint, am wahrscheinlichsten als die von dem Meergotte geliebte Gründerin der Stadt, welche von dem göttlichen Buhlen die Herrschaft des Meeres zum Geschenk empfing, aufzufassen sein.

Eine überaus schöne und reiche Composition bieten sodann die sechs Städtefiguren auf der Rückseite der Basis. Die erste (6), die Personification des weinreichen Temnos, erscheint in einer mehren Darstellungen des Dionysos entsprechenden Gestalt mit dem Attribute des Thyrsos; amazonenhaft, mit kurzem Chiton bekleidet, behelmten Hauptes und mit dem Speere bewehrt, stellt sich Temnos zunächst Kibyra (7) dar, die Vertreterin der streitbaren Stadt gleichen Namens, neben der im schönsten Contraste durchaus bekleidet und mit verschleiertem Haupte an den apollinischen Dreifuss gelehnt und den apollinischen Lorbeer in der linken Hand

Myrina dasteht (8), die Vertreterin der Stadt, welche ein hochberühmtes Heiligthum und Orakel des Apollon besass. Ihr gesellt sich, wiederum in Amazonentracht gekleidet, Ähren und Mohn, das Symbol der Ackerfruchtbarkeit, in der Rechten erhebend, den linken Fuss auf die bärtige und langhaarige Maske eines Flussgottes (des Kaystros) gestellt, die Göttin von Ephesos (9), der von den Amazonen gegründeten heiligen Stadt der weltbekannten ephesinischen Artemis, deren Idol auf einem Pfeiler neben dem apollinischen Dreifusse Kibyras steht, und welche als Göttin überschwänglicher Fruchtbarkeit die Ebene des Kaystros reichlich gesegnet hat. Unerklärt sind die Flammen, welche aus der Thurmkrone dieser Figur emporlodern. So wenig wie diese Flammen vermögen wir das Attribut der zunächst folgenden Figur von Apollonidea (10) zu erklären, die abermals in kurzer Bekleidung, aber in zarterer Gestalt als die anderen Amazonen unserer Basis erscheint; während die letzte Figur dieser Seite, welche nur Hyrkania sein kann (11), durch ihr Kostüm, namentlich den, freilich arg verstümmelten, eigenthümlichen Hut, der ihr Haupt bedeckt, makedonische Tracht vergegenwärtigt und daran erinnert, dass hier Makedonier angesiedelt waren. Weniger klar als die Symbolik in den Gestalten dieser hinteren Langseite ist uns diejenige in den drei letzten Figuren auf der zweiten Schmalseite der Basis, jedoch weisen ohne Zweifel die Blumen und Früchte, welche Mostene (12) im Bausch ihres Gewandes und zum Gewinde verflochten in der rechten Hand trägt, auf blühende Fruchtbarkeit hin, der gemäss die Figur selbst in blühender Jugend und mit mädchenhaftem Haarputz erscheint; Dreizack und Delphin in den Händen der Göttin von Ägä (13) deuten, obwohl die Stadt im Binnenlande lag, auf Cult des Poseidon, der auch aus anderen Binnenlandsstädten dieses Landstrichs verbürgt ist und nicht sowohl dem Meerbeherrscher als dem Gotte galt, dem man die hier häufigen Erdbeben zuschrieb. Die letzte, wiederum amazonenhaft gekleidete Figur von Hierocäsarea (14) hat die charakterisirenden Attribute verloren, und wir sind ausser Stande den Grund ihrer Bildungsweise darzulegen.

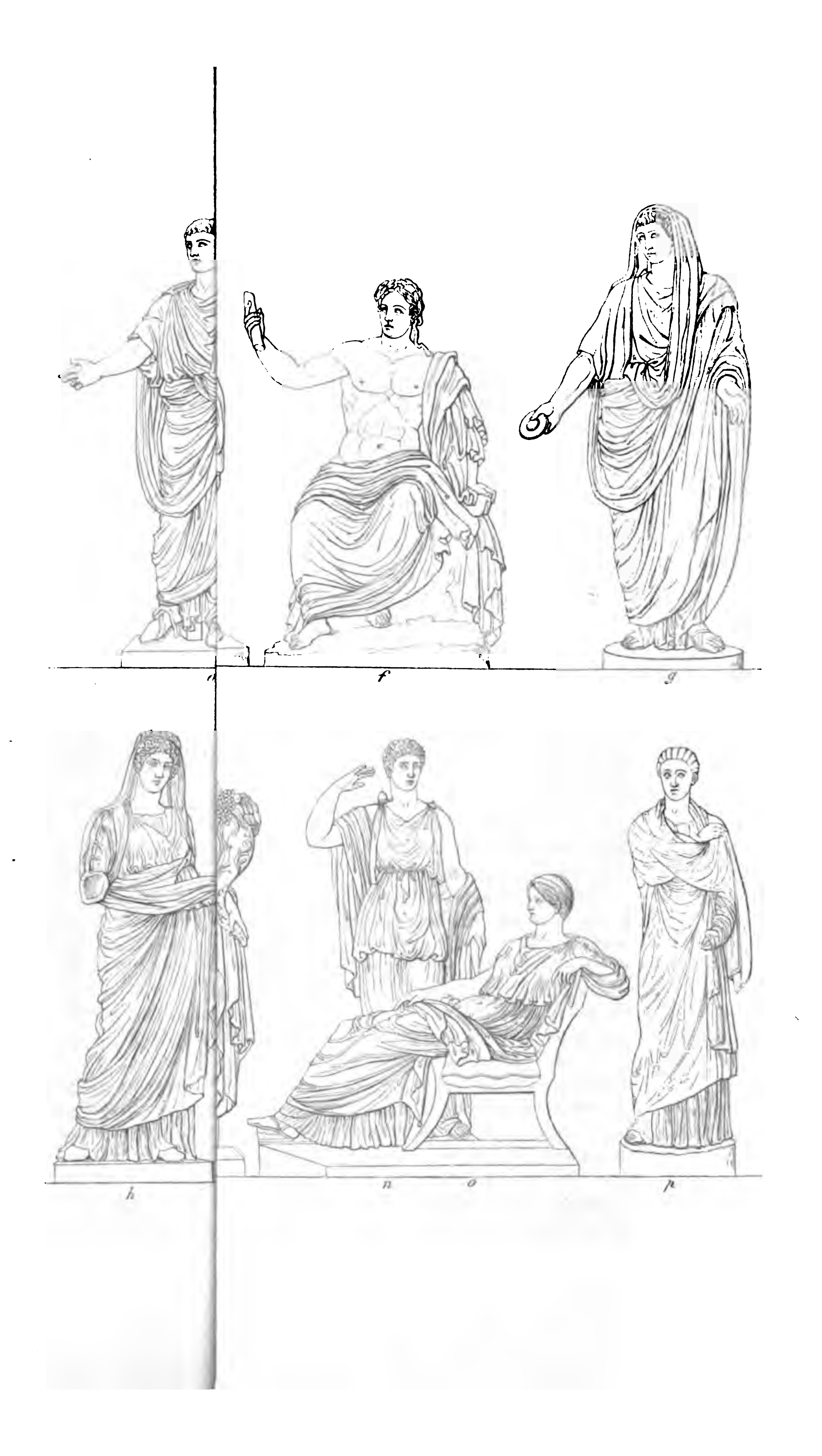
Wenn demnach Manches in diesen Darstellungen uns dunkel bleibt, so ist doch die Mannigfaltigkeit des Bildungsprincips und der Erfindung einleuchtend genug, und ebenso vermögen wir die Sinnigkeit und Gefälligkeit in der Anordnung zu beurteilen, bei der ein geographisches Princip augenscheinlich nicht zum Grunde liegt, sondern welche frei nach künstlerischen Grundsätzen getroffen scheint. Gleichwie auf der hinteren Langseite die Träger der Culte des Apollon und der Artemis deutlich hervorgehoben und in die Mitte gerückt sind, so sind auf den Schmalseiten hier die bakchischen, dort die poseidonischen Attribute ebenfalls in den Mittelfiguren auf sehr in die Augen fallende Weise hervorgehoben; bei der im Allgemeinen grossen Einfachheit ist reiche Abwechselung in den einzelnen Motiven, man vergleiche nur die fünf Amazonengestalten, die bei aller Übereinstimmung im Allgemeinen im Einzelnen doch sehr verschieden behandelt sind, ebenso die Gewänder der reicher bekleideten; auch der Contrast der männlichen Gestalten ist sehr geschickt benutzt, und obwohl alle Figuren in ruhiger Haltung dastehn, so ist dieselbe doch bei allen verschieden motivirt, während das bescheidene Mass der Bewegtheit dazu beiträgt, dem Monument den architektonischen Charakter zu erhalten, welchen seine Bestimmung erforderte.

So wie die eben behandelten Personificationen von Städten und Örtern, Ländern und Völkern sich einerseits mit den Idealbildwerken berühren, bringen sie uns

andererseits der historischen Plastik nahe. Da aber diese den eigenthümlichst und am specifischsten römischen Kunstzweig darstellt, während aus den bisher besprochenen Denkmälergattungen der mehr oder weniger prädominirende Einfluss der griechischen Kunst augenscheinlich hervorleuchtet, so wollen wir, ehe wir uns zu der römischen historischen Reliefbildnerei und Ornamentalsculptur wenden, hier von einer grossen und kunsthistorisch hochwichtigen Kategorie von Monumenten reden, welche, in ihrer Gesammtheit aufgefasst, in sich auf's vollkommenste die Übergänge von der griechischen zur eigentlich römischen Kunstweise darstellt. Ich meine die Porträtbildnerei, über welche jedoch nur die Hauptsachen in schärfster Beschränkung mitzutheilen ich mich entschliessen musste, wenn ich nicht dieses Capitel zu dem Umfange eines ganzen Buches anschwellen lassen wollte[92]). Denn das Interesse, welches die römischen Porträts darbieten, ist so vielseitig und mannigfach, dass dessen erschöpfende Besprechung sehr weit führen muss, während sich die Hauptsachen und besonders das kunsthistorisch Wichtige dieser Denkmäler in grosser Kürze andeuten lässt.

Das Alter der Porträtbildnerei in Rom lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen; die Statuen der Könige, von denen uns berichtet wird, sind ohne Frage die Werke späterer Epochen, allein schon aus dem fünften Jahrhundert v. Chr. werden uns Porträtstatuen römischer Magistrate angeführt, an deren Authentie und an deren Alter zu zweifeln kein Grund vorliegt.

In sehr ausgedehntem und allgemeinem Gebrauche finden wir die öffentlich ausgestellten Porträtstatuen im zweiten Jahrhundert, und zwar geht aus einer Nachricht des Plinius hervor, dass nicht nur der Staat dieselben als Ehrendenkmäler verdienter Bürger aufstellte, sondern dass auch Privatleute ihr eigenes Porträt am Forum zu errichten pflegten, denn Plinius berichtet uns, dass die Censoren P. Cornelius Scipio und M. Popilius alle nicht vom Senat und Volk gesetzten Statuen wegnehmen liessen. Dass aber die Übersiedelung der griechischen Kunst nach Rom die Porträtbildnerei nicht verminderte, sondern vielmehr verallgemeinerte, versteht sich von selbst, und endlich übernahm die Kaiserherrschaft in Rom diesen Zweig der Plastik in seiner vollsten Ausbildung. Was aber nun die uns erhaltenen römischen Porträtstatuen und Büsten anlangt, so verdient zuerst hervorgehoben zu werden, dass dieselben so gut wie ausschliesslich unserer Periode und der auf diese folgenden Verfallzeit angehören, und dass wenige weit über den Anfang der Kaiserzeit hinaufreichen; zweitens ist für ihre Chronologie zu beachten, dass wir im Allgemeinen die Bildwerke mit der in denselben dargestellten Person für wesentlich gleichzeitig halten dürfen, wovon nur gewisse Darstellungen besonders berühmter Personen eine Ausnahme machen, drittens wollen wir nicht vergessen daran zu erinnern, dass die uns erhaltenen Porträtdarstellungen in der überwiegenden Mehrzahl auf die Kaiser und die Mitglieder des Kaiserhauses darstellen, während es viertens für die Beurteilung ihrer Authentie sowohl wie ihres sehr ungleichen künstlerischen Werthes nicht unwichtig ist zu wissen, dass lange nicht alle unsere Exemplare aus Rom selbst stammen, sondern dass wir die zum Theil sehr häufigen Wiederholungen der Porträts einzelner Herrscher in der überwiegenden Mehrzahl der Kunst in den Municipalstädten verdanken, von denen auch die kleinste und entlegenste mindestens mit dem statuarischen Porträt des regierenden Kaisers, und zwar nicht selten in einer Mehrzahl



f
g
h
n
o
p

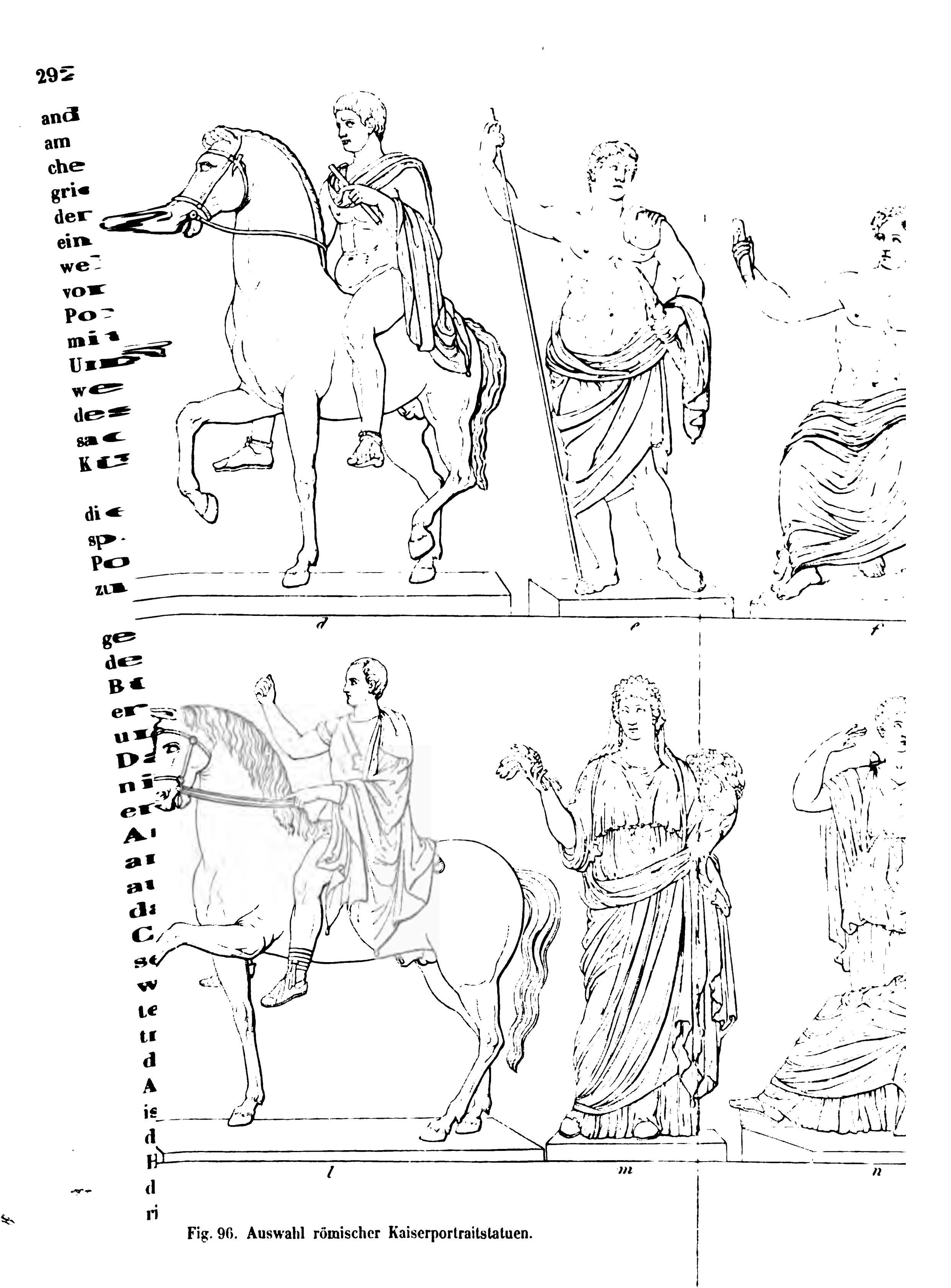


Fig. 96. Auswahl römischer Kaiserportraitstatuen.

Dar-
tont
aus-
rtigt
von
iesen
niss-
einen

von
sich
Tafel
schau-
sollen,
unsern
igen.
zerfällt,
heiden,
enannt
uf eine
ehn ist,
bezeich-
ung der

rd ihrer
h deren
im Le-
en. Bei
des Ti-
bitu oder
einer der
er gleich
n Exem-
konnten
ung zum
hnlichkeit
bei nicht
unicipaler
fällt also
ss in der
wahrhaft
in ihren
end eine,
reizende
i dem auf



g



p

von Exemplaren versehn zu denken ist, zu denen sich nicht selten noch die Darstellungen von Mitgliedern des Kaiserhauses gesellten. Endlich fünftens muss betont werden, dass wir uns diese Porträtstatuen und Porträtbüsten, wenn nicht ausschliesslich, so doch in der beinahe ausnahmelosen Mehrheit als officiell verfertigt und öffentlich aufgestellt zu denken haben, was natürlich auf die Auffassung von massgebendem Einfluss gewesen ist und die bei einigen Schriftstellern über diesen Gegenstand beliebte Annahme gewisser Anspielungen auf die zum Theil sehr missliebigen Verhältnisse oder auf traurige Schicksale gewisser Personen im Allgemeinen durchaus unwahrscheinlich macht.

Der Geist der römischen Porträtbildnerei spricht sich in den auch schon von den Alten unterschiedenen und benannten Classen aus, in welche die Statuen sich eintheilen lassen, und von deren hauptsächlichsten wir in der beiliegenden Tafel (Fig. 96) auserlesene Repräsentanten zusammengestellt haben, welche zur Veranschaulichung des hier über die Klassen der Porträtstatuen Vorgetragenen dienen sollen, während wir in Fig. 97. eine kleine Auswahl vorzüglicher Büsten mittheilen, um unsern Lesern den Geist der römischen Porträtbildnerei etwas näher zu vergegenwärtigen.

Als die beiden Hauptabtheilungen, in welche die ganze Porträtbildnerei zerfällt, können wir die naturalistische und die idealistische Darstellungsweise unterscheiden, deren erstere wenigstens von den Römern selbst mit einem Gesammtnamen benannt die simulacra iconica, d. h. diejenigen Standbilder umfasst, bei denen es auf eine getreue Wiedergabe der Individualität in ihrer thatsächlichen Existenz abgesehn ist, während die Statuen der zweiten Art, für welche uns die antike Gesammtbezeichnung fehlt, in verschiedener Weise nach einer erhöhten, idealisirten Darstellung der Persönlichkeit streben.

Bei den ikonischen Statuen, von denen wir zuerst reden wollen, wird ihrer Tendenz gemäss auch die Tracht des wirklichen Lebens beibehalten, durch deren Verschiedenheit je nach den verschiedenen Functionen, denen die Personen im Leben vorstanden, die ikonischen Statuen in mehre Unterabtheilungen zerfallen. Bei den Männern bilden die erste, in unserer Fig. 96 bei a durch eine Statue des Tiberius im Louvre vertretene Classe die von den Alten als statuae civili habitu oder togatae bezeichneten Statuen in der Friedenstracht der Toga, welche in einer der wirklichen, sehr durchgebildeten Sitte oder Mode entsprechenden, sich immer gleich bleibenden Weise umgeworfen und in ihrer Drapirung bei den verschiedenen Exemplaren nur mit grösserer oder geringerer Sorgfalt ausgeführt ist. Deshalb konnten solche Statuen in Vorrath gearbeitet werden, so dass man bei Bestimmung zum Porträt eines bestimmten Individuums nur den Kopf mit den nach der Ähnlichkeit gearbeiteten Zügen den fertigen Körpern aufzusetzen brauchte, was bei nicht wenigen der auf uns gekommenen Statuen, besonders bei denen municipaler Beamten wirklich der Fall ist. Das ganze Gewicht der Darstellung fällt also hier der Bildung des Gesichtes zu, und es muss bemerkt werden, dass in der charaktervollen, fein individualisirten Bildung mancher Kaiserporträts wahrhaft Vorzügliches geleistet worden ist. Die statuae togatae fassen die Kaiser in ihren bürgerlichen Regierungsfunctionen als Vorsteher des Senats auf, während eine, durch etliche sehr schöne und besonders in den reichen Gewandmotiven reizende Exemplare vertretene Unterabtheilung derselben, bei welchen, wie z. B. bei dem auf

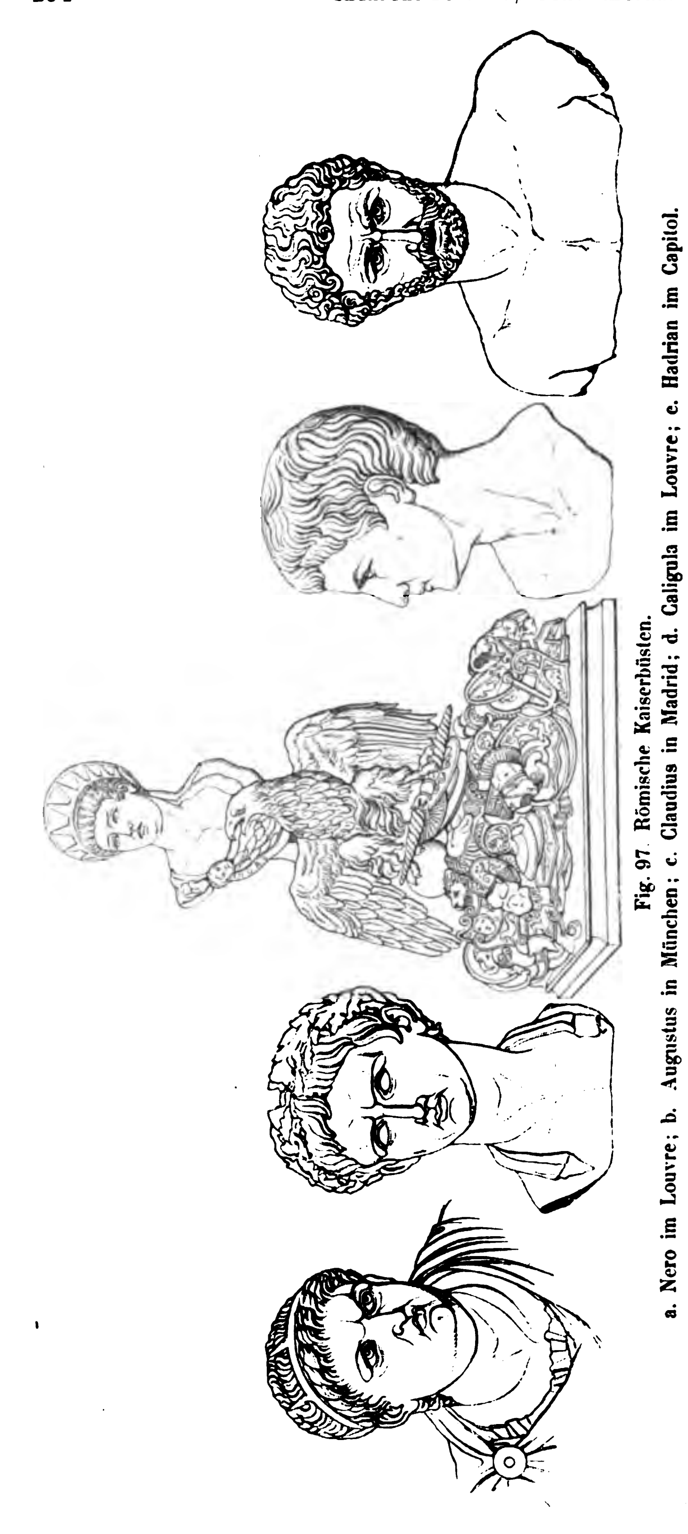


Fig. 97. Römische Kaiserbüsten.
a. Nero im Louvre; b. Augustus in München; c. Claudius in Madrid; d. Caligula im Louvre; e. Hadrian im Capitol.

unserer Tafel Fig. 96 bei g abgebildeten Augustus aus der Basilica von Otricoli im Vatican die Toga schleierartig über den Kopf gezogen ist, den priesterlichen Functionen der Kaiser gelten, welche auch das oberste Pontificat bekleideten, so gut wie sie die consularische und tribunicische Gewalt in ihrer Person vereinigten. An eine idealistische Tendenz darf bei diesen Statuen so wenig gedacht werden wie bei einigen vorzüglichen Büsten, welche, wie diejenige des Augustus in München (Fig. 97 a) die Kaiser mit der aus Eichenlaub bestehenden Bürgerkrone (corona civica) darstellen, denn die Bürgerkrone galt der Errettung römischer Bürger aus Gefahren, während die Strahlenkrone (corona radiata), welche sich z. B. bei der vortrefflichen Büste des Claudius in Madrid (Fig. 97 c) findet, als das Merkmal der officiellen Vergötterung der Kaiser nach ihrem Tode gelten darf, ohne sich gleichwohl bei allen den Darstellungen zu finden, denen eine idealistische Tendenz zum Grunde liegt und welche die Kaiser als Götter darstellen. Nicht einmal bei allen

Darstellungen der officiellen Apotheose findet sich die Strahlenkrone, die übrigens für ikonische Porträts Lebender nur bei Nero, der sich als neuer Phöbus Apollo gerirte, in Anwendung kam.

Neben die ikonischen statuae togatae stellen sich als zweite Classe dieser Gattung von Bildnissfiguren die von den Alten als statuae thoracatae bezeichneten am meisten echtrömischen Standbilder der Kaiser in kriegerischer Rüstung, welche ihrer Würde, sei es als wirkliche Feldherrn, sei es als die obersten Kriegsherren des römischen Heeres gelten. Am häufigsten, aber nicht ausschliesslich, zeigen diese gerüsteten Statuen, bei denen die Waffen, namentlich der Harnisch, zum Theil überaus reich verziert und sorgfältigst ausgearbeitet sind (siehe Fig. 96 b), die Kaiser im Acte der „adlocutio", der Anrede an das Heer, welcher auch auf Münztypen und Triumphalreliefs vorzugsweise oft dargestellt wurde, und welcher der statuarischen Composition den Vortheil einer bedeutungsvollen und charakteristischen Situation bei einer äusserlich nur mässig bewegten und deshalb würdevollen Stellung darbot. Ein Beispiel dieser Art bietet die Statue des Titus im Louvre (Fig. 96 b). Andere geharnischte Statuen, bei denen gewöhnlich der rechte Arm auf einen Speer oder ein Scepter hoch aufgestützt ist, während sie in der linken Hand das Schwert oder ein sonstiges Attribut halten, welche also im allgemeinen Schema der Composition den eben besprochenen nahe verwandt sind, stellen die Kaiser als Sieger dar, und auf der Basis erscheint hie und da ein Beiwerk, welches auf einen bestimmten Sieg hinweist, wie z. B. ein Schiffsvordertheil neben einer Statue des Augustus im capitolinischen Museum denselben als den Sieger in der Schlacht bei Actium bezeichnet.

Als eine Abart dieser Classe von Bildnissfiguren müssen wir die äusserlich freilich sehr verschiedenen aber auf demselben Grunde der Auffassung beruhenden Reiterstatuen und die auf Zwei- und Viergespannen stehenden bezeichnen, von denen wenigstens ursprünglich jene sich auf einen Auszug an der Spitze des Heeres, diese sich auf errungene Siege und gefeierte Triumphe bezogen, wenngleich das Streben nach einer möglichst prächtigen und imposanten Erscheinung die Aufstellung von Reiter- und Wagenstatuen, zu denen die Vorbilder abermals aus der Kunst zur Zeit Alexander's und seiner Nachfolger entlehnt wurden, von der genannten Rücksicht befreite. Auch blieb der Gebrauch der Reiter- und Wagenstatuen, welche letzteren ganz besonders auf den Triumphbögen aufgestellt wurden und auf diesen fast immer vorauszusetzen sind, nicht auf die Porträts der Kaiser und Feldherrn beschränkt, sondern wurde, wie es scheint, ganz beliebig auf die Porträts von Personen aller Stände ausgedehnt, so dass man in der Folge die Kaiser zur Auszeichnung auf Sechsgespanne, die unter Augustus aufkamen oder auf Elephantenwagen stellte. Von solchen Elephantengespannen ist uns statuarisch kein Beispiel erhalten, wohl aber in Kunstwerken geringeren Umfangs, so z. B. in einem antiken Gemälde[93]), welches Antoninus Pius, und in Münzen, welche den vergötterten Vespasian auf einem von vier Elephanten gezogenen Wagen zeigen[94]). Auch von den Statuen auf rossebespannten Wagen ist uns kein statuarisches Beispiel, wenigstens kein vollständiges und sicher datirtes erhalten, von den Rossen solcher Viergespanne aber können wir uns aus den berühmten venetianischen Pferden[95]), aus dem Viergespann von Herculaneum[96]) und aus nicht wenigen einzelnen Resten eine Vorstellung machen, während uns Reliefe und Münztypen[97]) solche

Kunstwerke im Ganzen vergegenwärtigen. Als die bekanntesten und vorzüglichsten Reiterstatuen, welche uns aus der Periode bis auf Hadrian erhalten sind, dürfen wir einen im Palast Farnese befindlichen jugendlichen Caligula[96]) (Fig. 96 d), die Statuen der beiden Balbus Vater (Fig. 96 l) und Sohn aus Herculaneum, und aus der Zeit nach Hadrian die weltberühmte Statue des Marcus Aurelius aus vergoldeter Bronze auf dem Capitolplatze bezeichnen, welche letztere, obschon das Ross freilich naturalistisch wahr, aber plump und schwülstig behandelt, und der Reiter steif und ohne rechte Würde, sowie in der Gewandung kleinlich und ängstlich gearbeitet genannt werden muss, und das ganze Kunstwerk durchaus nicht mehr als mustergiltig betrachtet werden darf, bekanntlich das Vorbild der meisten modernen Reiterstatuen auf ruhigem Pferde geworden ist.

Während alle bisher angeführten Arten von Porträts zu der ersten Hauptgattung der Porträtbildnerei, der ikonischen zu rechnen sind, bei der es, wie gesagt, auf eine charakteristisch treue Wiedergabe der Individualität als solcher ankam, haben wir es jetzt mit der zahlreicheren zweiten Hauptgattung zu thun, deren gemeinsamer Charakter in einer idealisirten und in verschiedenen Abstufungen erhöhten Darstellung der Persönlichkeit besteht. Zwei Arten dieser Gattung haben wir besonders zu unterscheiden, deren erstere das Individuum in einem heroischen oder heroisirten Charakter darstellt, während die zweite dasselbe vergöttert, in göttlichem Kostüm, mit Götterattributen ausgerüstet oder gradezu mit einem Gotte identificirt zeigt.

Für die Statuen der ersteren Art haben wir den römischen Kunstausdruck der „achilleïschen“ (statuae achilleae), der freilich im strengeren Wortgebrauche sich nur auf ganz nakte und mit dem Speer versehene Bildnissfiguren, wie z. B. eine Statue des Claudius aus Herculaneum (Fig. 96 c), bezieht, für welche die griechischen Athletenstatuen das Vorbild abgaben, der aber sich auch auf die übrigen heroisirten Porträtstatuen anwenden lassen wird, die entweder wie die berühmte Statue des Agrippa in Venedig (Fig. 96 i) ganz nackt oder nur mit einem Obergewande griechischer Form, Himation oder Chlamys, anstatt mit der römischen Toga leicht oder halbbekleidet erscheinen, wie der ebenfalls vielgerühmte Germanicus im Louvre ohne gleichwohl den Typus irgend eines Gottes oder eines bestimmten Heros darstellen zu sollen.

Die letzte Classe von Porträts endlich besteht aus denjenigen, welche das Individuum im Kostüm und unter dem Typus eines Gottes oder eines bestimmten Wesens überirdischer Natur darstellen. Für die Kaiser ist hier die Gestalt Jupiter's bei weitem die gebräuchlichste; gleichwie schon Apelles Alexander den Grossen als irdischen Zeus mit dem Blitz in der Hand dargestellt hatte, sollten die Kaiser durch die Bildung ihrer Porträtstatuen nach dem Typus des obersten Gottes und des Regierers der Welt als dessen Stellvertreter auf Erden bezeichnet werden, und so sehn wir dieselben bald, und zwar in der Mehrzahl der Fälle, thronend in ruhiger Würde, bekleidet mit dem griechischen Himation, das sich um den unteren Theil des Körpers legt, nur den Oberkörper frei lässt, wie z. B. bei der wirklich grossartig componirten Statue Nerva's im Vatican (Fig. 96 f), bald, obwohl ungleich seltener, stehend mit dem Scepter und Blitz in den Händen, wovon die kleine Bronzestatue des Augustus aus Herculaneum (Fig. 96 e) ein Beispiel darbietet. Die Darstellung der Kaiser oder der Mitglieder ihrer Familie unter der Gestalt anderer Götter ist aus nahe-

liegenden Gründen selten und hangt von besonderen Motiven ab. Wo diese besonderen Motive sich fanden, ist jedoch auch die statuarische Bildung der Kaiserporträts nach dem Typus anderer Götter keineswegs unerhört, wie dies, um Anderes zu übergehn, einige Darstellungen Neros als Apollo darthun.

Zu den heroisirten und vergöttlichten Bildnissfiguren, aber auch nur zu ihnen gehören nun auch die Darstellungen des Antinous, welche eine eigene starke Gruppe für sich bilden und zugleich die Summe dessen darstellen, was das Zeitalter Hadrian's in der Plastik hervorzubringen vermochte. Antinous, gebürtig aus Claudiopolis in Bithynien und ausgestattet mit auffallender Schönheit, kam jung an den Hof Hadrian's und wurde bekanntlich dieses Kaisers Liebling, der ihn auch auf seinen weiten Wanderungen durch das unermessliche Römerreich begleitete. Bei Besa ertrank er im Nil durch Zufall, wie es der Kaiser selbst darstellte, oder er fiel, wie andere Berichte ungleich wahrscheinlicher angeben, als Opfer eines auch sonst noch nachweisbaren Aberglaubens, indem er sein Leben für die Erhaltung und Verlängerung desjenigen des Kaisers hingab, im Jahre 130 oder 132 n. Chr. Geb. Hadrian betrauerte ihn in der ausschweifendsten Weise, nannte die neu colonisirte Stadt Besa nach dem Geopferten Antinoopolis, und häufte alle erdenklichen Ehren auf sein Andenken; die Griechen aber heroisirten ihn dem Kaiser zu Gefallen und stifteten ihm in Bithynien und in Mantinea, der sagenhaften Mutterstadt Bithyniens eigene Culte. Auf Anlass dieser Culte nun wurde der schöne Jüngling in fast unzähligen Statuen, Reliefen, Münzen, Gemmen dargestellt, bald in allgemeiner heroisirter Auffassung, bald unter der Gestalt verschiedener Gottheiten und bestimmter Heroen, als Dionysos, Hermes, Aristäos, Apollon Pythios, Agathodämon, Herakles, Ganymedes, und auch wir, so fragmentarisch unsere Erbschaft antiker Kunstwerke ist, besitzen noch eine grosse Zahl von Denkmälern aller Gattungen, welche, meistens aus den Trümmern der Villa Hadrian's bei Tivoli stammend, Antinous in den verschiedensten Situationen darstellen, und die mehr als ein Mal zusammengestellt und im Zusammenhange beleuchtet worden sind, am vollständigsten in einer Abhandlung von K. Levezow: Über den Antinous[90]), in der, abgesehn von den Reliefen und den anderen Werken geringeren Umfangs und von den Monumenten in ägyptischem Stil, nicht weniger als achtzehn Büsten und zehn Statuen besprochen werden, welche ganz sicher den Antinous darstellen, deren Reihe sich aber durch mehre andere Exemplare erweitern lässt, über deren Bedeutung nur geringer Zweifel sein kann, wenngleich sie die eigenthümlichen Züge des schönen Jünglings nicht mit voller Schärfe wiedergeben. Das Eigenthümliche dieser Züge ist eine verhältnissmässig bedeutende Breite des Schädels, welcher von dichtem, leichtgekräuseltem, meistens kurz geschnittenem Haar bedeckt wird, tiefliegende, aber nur schmalgeöffnete Augen, eine etwas stumpfe Nase und volle Lippen. wozu sich im Körper eine sehr breite und hochgewölbte Brust und eine etwas reiche Fülle der Glieder gesellt. Diese nicht durchaus regelmässige aber reizende Schönheit, der sich in den meisten Darstellungen ein Ausdruck naiver Unschuld und daneben ein hervorstechender Zug von Schwermuth gesellt, ist nun in den Porträts, von denen wir des beschränkten Raumes wegen nur ein Beispiel (Fig. 96 k) mittheilen können, mit grossem Geschick wiedergegeben, und trotz den mancherlei Modificationen, welche durch die verschiedene Auffassung bedingt werden, festgehalten. Von Seiten des Technischen verdienen die meisten der Antinousdarstellun-

gen alles Lob, aber von irgend einer Neuheit der Erfindung, durch welche sie über die anderen idealisirten Porträtstatuen erhoben würden, kann keine Rede sein, und auch künstlerischen Geist im eigentlichen Sinn wird man in denselben vergebens suchen[100]). Dies behaupte ich auch von derjenigen, welche man als die Krone aller dieser Arbeiten bezeichnet, und über die ich aus Autopsie des Originals urteilen kann, von der Kolossalbüste aus Villa Mondragone im Louvre, welche, aus blassröthlichem Marmor gearbeitet, eine Steigerung der Porträtzüge in das Ernsterhabene versucht, und zugleich durch die sehr künstliche (aber freilich auch etwas verkünstelte) Arbeit des hier lang dargestellten und mit einem Kranz aus Weinlaub durchschlungenen Haares merkwürdig ist. Die Schönheit dieser Büste kann Niemand läugnen, aber es ist mir unmöglich in die von vielen Seiten ausgesprochenen Lobeserhebungen des Ausdrucks einzustimmen, vielmehr muss ich behaupten, dass der Ausdruck etwas Todtes und Starres hat, und stimme durchaus mit Welcker[101]) darin überein, dass derselbe im Ganzen genügender bei kleinerem Masstabe in einem Antinous-Herakles im Louvre (Nr. 234) und besonders in einer daselbst befindlichen Büste mit viel schlichterem Haar (Nr. 313) gegeben sei. Und auch darin trete ich Welcker durchaus bei, wenn er behauptet, die hohe Schönheit des Antinous Mondragone beruhe zum grössten Theile auf der natürlichen Wirkung der gut behandelten kolossalen Formen.

Auch die weiblichen Porträtbildungen der römischen Kaiserzeit, von denen wir zum Schlusse dieser Darstellung zu sprechen haben, zerfallen in die beiden Classen der ikonischen und der idealisirten. Die ikonischen Porträtstatuen der Kaiserinen und sonstiger vornehmen Damen sind theils stehend in reicher Gewandung wie die Livia aus Pompeji (Fig. 96 h) oder die berühmte Statue eines jungen Mädchens aus Herculaneum in Dresden (Fig. 96 p), vielfach wie bei der Matrone aus Herculaneum ebendaselbst mit verschleiertem Haupte, wobei aber keineswegs immer an priesterliche Functionen zu denken ist, nicht selten auch mit getreuer Nachahmung des künstlichen und im Laufe der Zeit immer geschmackloser werdenden Haarputzes, welcher im kaiserlichen Rom Mode war, dargestellt, theils sitzend in vornehm bequemer Haltung, die bei einigen Exemplaren, wie z. B. der Statue der älteren Agrippina im capitolinischen Museum (Fig. 96 o) wahrhaft nobel und durchaus mustergiltig genannt werden muss. Die idealisirten Statuen dagegen zeigen die vornehmen Damen theils mit allegorischen Attributen ausgestattet in der Gestalt mehrer der oben besprochenen Personificationen, theils unter dem Typus verschiedener Göttinen, am häufigsten als Ceres, wie die Livia im Louvre (Fig. 96 m), oder Flora, wie die Julia, Augustus' Tochter ebendaselbst, aber auch als Magna Mater, Vesta, Diana, wie die Domitia im Vatican (Fig. 96 n), als Musen und andere Göttinen, aber in der Zeit bis auf Hadrian immer vollständig gewandet, während es der späteren Periode des Verfalls vorbehalten blieb, die Damen vom Hofe schamloser Weise als Venus oder in sonstigen Gestalten halb oder ganz nackt zu porträtiren, eine Darstellungsweise, die, abgesehn von allen anderen Bedenken, auch künstlerisch betrachtet, vermöge der häufig schneidenden Widersprüche zwischen den idealen Körperformen und den garstigen Porträtzügen der Köpfe einen überaus widerwärtigen Eindruck macht.

Nachdem wir im Vorstehenden die Porträtbildnerei in Rom zu einer allgemeinen Übersicht gebracht haben, bleibt uns als wichtigster Gegenstand der Betrachtung die

historische Reliefsculptur übrig, die, wie sie uns vorliegt, in ihrem unpoetischen, zum Theil derben, aber in der früheren Zeit wenigstens frischen und gesunden Realismus sich, wie schon oben bemerkt, als der originellste Zweig der ganzen in Rom betriebenen Plastik darstellt. Hauptsächlich vertreten durch die Triumphalreliefe an den Triumphbögen und Säulen des Claudius, Titus, Trajan, Marcus Aurelius, Septimius Severus und endlich des Constantinus lässt sie sich historisch nicht höher hinauf als in die Kaiserzeit verfolgen, allein sie findet ihre Analogien, und zwar sehr genaue Analogien in den malerischen Darstellungen ihrer kriegerischen Grossthaten und Eroberungen, mit welchen neben den geraubten Kunstwerken die Imperatoren bereits zur Zeit der Republik ihre Triumphzüge ausstatteten, oder welche sie in Rom öffentlich ausstellten. Das früheste uns überlieferte Beispiel der Art[102]), durch welches zugleich das Ansehn der Malerei in Rom bedeutend wuchs, gab im Jahre der Stadt 490 (264 v. Chr.) M. Valerius Maxumus Messala, welcher eine bildliche Darstellung der Schlacht, in der er die Karthager und Hieron in Sicilien besiegt hatte, in einem Flügel der Curia hostilia ausstellte; ihm folgte im Jahre der Stadt 564 (190 v. Chr.) Lucius Scipio, der ein Bild seines Sieges über Antiochos von Syrien bei Magnesia auf dem Capitol weihte, während im Jahre der Stadt 608 (146 v. Chr.) L. Hostilius Mancinus, welcher bei der Eroberung Karthagos durch Scipio zuerst in die feindliche Stadt eingedrungen war, ein Gemälde, welches diese und die Belagerungswerke der Römer wahrscheinlich in der Art eines Situationsplanes veranschaulichte, auf dem Forum aufstellte und an demselben dem Volke die Einzelheiten der Belagerung erklärte.

Die Mangelhaftigkeit und geringe Genauigkeit unserer Quellen macht es uns nun freilich unmöglich, die consequente Fortbildung dieser Art von Darstellungen, deren illustrativer Charakter namentlich aus dem zuletzt erwähnten Beispiele recht deutlich hervorgeht, bis in die Zeit zu verfolgen, von der wir reden, auch dürfen wir annehmen, dass die neue Geschmacksrichtung, welche Rom durch die wachsende Masse griechischer Kunstwerke und die Ausübung griechischer Kunst erhielt, diese geschichtlichen Illustrationen in den Hintergrund drängte oder selbst ganz in Vergessenheit brachte, allein den echt römischen Charakter derselben beweisen die angeführten frühern Beispiele ohne Zweifel, und wir dürfen in der Wiederaufnahme dieses Kunstzweiges in unserer Periode und in seiner immer wachsenden Ausbildung ein allmäliges Freiwerden des römischen Kunstgeistes von der Herrschaft griechischer Vorbilder und Anschauungen erkennen, welches freilich der Kunst als solcher wenig zum Heil gereichte. Ein Freiwerden und Hervortreten des römischen Kunstgeistes sage ich, denn, wenngleich die historische Kunst nicht ausschliessliches Eigenthum der Römer ist, vielmehr auf griechischem Boden in der Plastik in Pergamos und in der Malerei an mehr als einer Stätte ihre eigentlichsten und höchsten Leistungen hervorbrachte, und wenngleich wir nicht verkennen dürfen, dass, wie auch schon an einer früheren Stelle dieses Buches hervorgehoben wurde, Einflüsse dieser historischen Kunst der Griechen auf Rom stattgefunden haben, so dürfen wir diese doch am wenigsten in den Triumphalreliefen suchen und zu finden glauben. Denn diese stehn vielmehr mit demjenigen, was wir von der historischen Kunst der Griechen kennen, auf dem Gebiete der Plastik den Werken der pergamenischen Schule, auf dem der Malerei jenen grossen Compositionen, von denen uns in dem Alexander-

mosaik von Pompeji ein Beispiel erhalten ist, im schneidendsten Gegensatze, indem aus ihnen der letzte Hauch des Idealen gewichen ist, und sie nichts Anderes sind als ausgedehnte in Stein gehauene Chroniken der Feldzüge, Siege und Triumphe der Kaiser.

Innerhalb der Schranke dieses Gesammtcharakters sind nun die Triumphalreliefe von verschiedenem künstlerischen Werthe, was Composition und Formgebung und was das Materielle der Technik anlangt, und zwar stuft sich dieser ihr künstlerischer Werth genau nach Massgabe der Chronologie ihrer Entstehung ab, je früher desto besser, je später desto schlechter in jeder Beziehung sind diese Arbeiten. Es wird weder einer langen Auseinandersetzung von unserer Seite noch eines eindringlichen Studiums der von uns ausgehobenen Probestücke von Seiten unserer Leser bedürfen, um die Richtigkeit dieses Satzes zur Überzeugung zu bringen.

Um aber durchaus gerecht zu sein, müssen wir zugestehn, dass den Reliefen vom Triumphbogen des Titus, von denen in Fig. 98. die hauptsächlichsten mitgetheilt sind, ein Ehrenplatz unter Ihresgleichen gebührt.

Der Triuphbogen des Titus ist verziert mit folgenden Reliefen: erstens einem schmalen Friese, welcher unter der Attike die beiden Façaden des Bauwerkes schmückt, und von dem wir unter Fig. 98 a. eine Probe von der Vorderseite mittheilen, zweitens mit zweien grösseren Reliefen an den inneren Wänden des Thorbogens selbst, die wir unter b. haben zeichnen lassen, und drittens mit einem Relief in der Mitte der Wölbung, welches den von einem Adler als Divus (nach dem Tode apotheosirten) emporgetragenen Kaiser zeigt. Der Fries (a) stellt den mit dem Triumphzuge des Kaisers über Judäa verbundenen Opferzug dar; Rinder, geschmückt mit Wollenbinden, infulae, um die Hörner und einem breiten Schmuckstück über den Rücken, werden von Opferschlächtern geführt, von Priestern und Opferdienern mit Geräthen begleitet, dazwischen Krieger des siegreichen Heeres mit Schilden und Feldzeichen, im Übrigen in Friedenstracht. Als ein Schaustück wird in diesem Zuge auf einer Bahre die Statue des Flussgottes von Judäa, des Jordan, eine bärtige Männergestalt, getragen. Erfindung und Composition dieses Reliefs sind gleichmässig geistlos, dürftig und unbedeutend; man vergleiche mit diesem Aufzug von Opferthieren denjenigen vom Cellafriese des Parthenon, um sich des durch kein Wort auszudrückenden Abstandes in den Leistungen der Periode des Phidias und derjenigen der römischen Kaiser bewusst zu werden. Auch von den Gesetzen der Raumerfüllung hat der Künstler des Frieses am Bogen des Titus kaum eine Ahnung gehabt, die Composition ist leer und kalt und die für den Fries bezeichnende, aus seinem Wesen fliessende Tendenz des Fortstrebens im Sinne der Längendimension ist durch die in ziemlich regelmässigen Intervallen einzeln aufmarschirenden Figuren beinahe aufgehoben und vernichtet. Die Formgebung kann nur auf das Prädicat der Correctheit Anspruch machen. Ungleich höher stehn die beiden unter b. abgebildeten Darstellungen von den inneren Wänden des Thorbogens, ohne dass dieselben gleichwohl auf das Lob tadelloser Reliefcompositionen Anspruch erheben können, indem namentlich ein zu starkes Zusammendrängen der wesentlich nach malerischen Principien angeordneten Figuren der Übersichtlichkeit und Klarheit schadet und ein den Gesetzen des Reliefstils widersprechendes Gewirre von Linien hervorbringt. Lebendigkeit, Frische und eine gewisse, namentlich gegenüber der nüchternen Dürftigkeit des

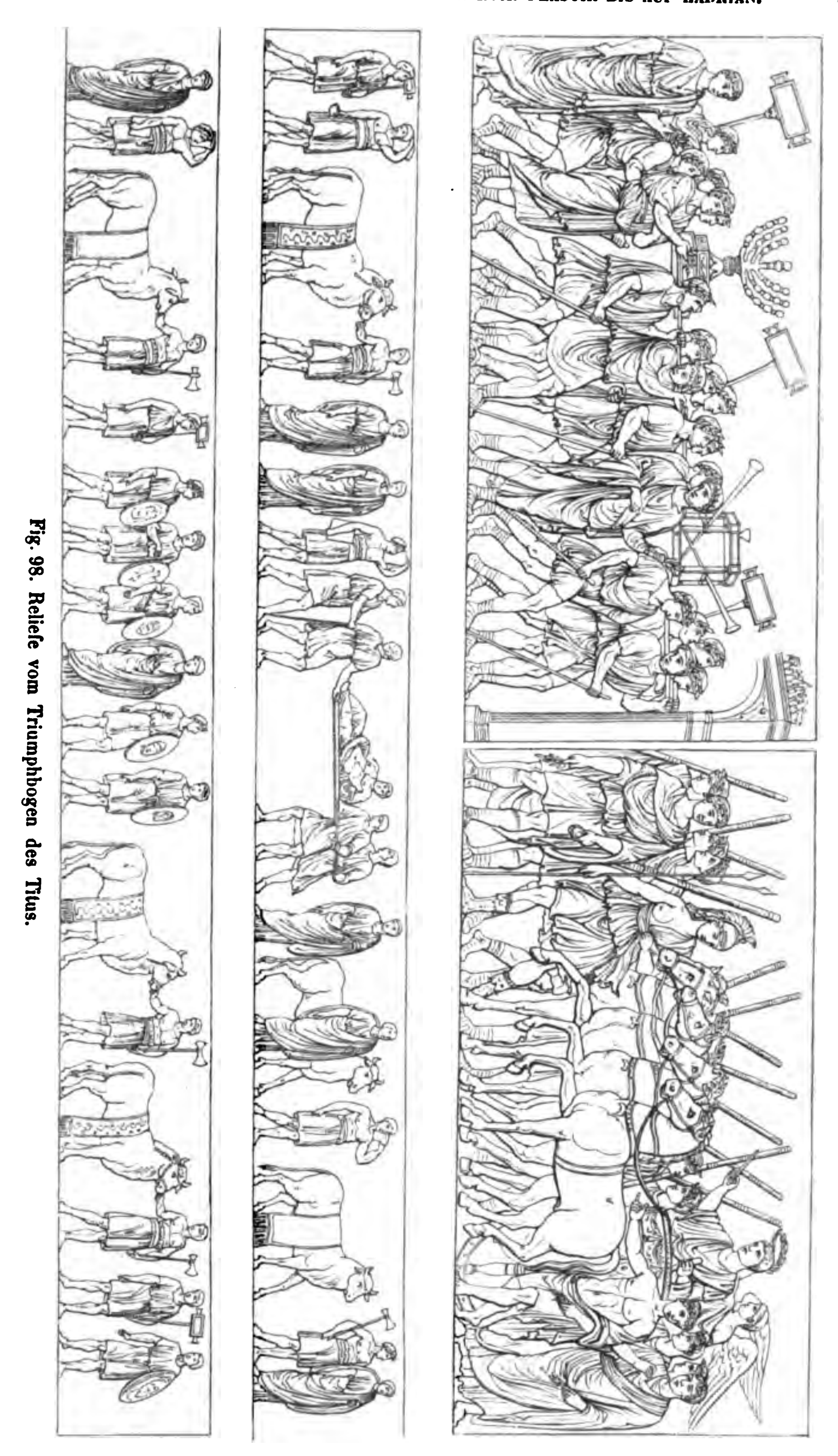


Fig. 98. Reliefe vom Triumphbogen des Titus.

Frieses wohlthuende Fülle lässt sich dagegen der Composition nicht absprechen, und die Formgebung darf, abgesehn von einigen kleinen Verstössen, wie der Darstellung von Augen in der Vorderansicht bei Profilköpfen, correct und elegant zugleich genannt werden. Die Ausführung leidet freilich hie und da, namentlich in den Gewändern, an Oberflächlichkeit. Den Gegenstand anlangend sehn wir rechts den Kaiser auf dem Triumphwagen, dessen Rosse von der Göttin Roma geführt werden, von der Victoria bekränzt, umgeben von zwölf Lictoren und von Bürgern theils in der Friedenstracht, theils in der des Krieges, mit Lorbeerkränzen und Zweigen in den Händen. Das Relief links zeigt einen Theil des Triumphzuges mit den Hauptschaustücken aus der Beute des zerstörten Jerusalem, dem Tisch mit den Schaubroden und dem siebenarmigen Leuchter aus dem Tempel Jehovah's, welche von Trägern auf Bahren dahingetragen werden, umgeben von Kriegern in der Friedenstracht mit Feldzeichen und Zweigen in den Händen.

Der Gleichartigkeit des Gegenstandes wegen lassen wir mit einstweiliger Übergehung der weiterhin zu erwähnenden Reliefe vom Friese des forum Palladium Domitian's, welche in der chronologischen Reihe hier besprochen werden müssten, zunächst die Reliefe von der bekannten und berühmten, in der Napoleonssäule auf dem Vendômeplatz nachgeahmten Säule des Trajan folgen. Diese Säule bildete den Mittelpunkt des unter Trajan von dem griechischen Architekten Apollodoros erbauten Forum Traianum, welches in seiner grossartigen Prächtigkeit für den bewunderungswürdigsten und schönsten Bau des ganzen mit monumentaler Architektur erfüllten Rom galt. Sie wurde vom Senat und Volke Roms im Jahre 113 n. Chr. errichtet zum Andenken an den glücklichen Feldzug des Kaisers gegen die Parther und war bestimmt, die Erzstatue desselben, welche bekanntlich jetzt durch diejenige des Apostels Petrus ersetzt ist, zu tragen, während die Basis als Grabkammer des Kaisers dienen sollte und als solche auch benutzt worden ist. Die ganze allerdings pompöse aber keineswegs geschmackvolle Idee dieser Monumentalform ist nicht etwa originell römisch, wie man noch heutzutage wiederholen hört, sondern stammt so gut wie diejenige der Triumphalthore aus Alexandria[103]), scheint aber in Rom in der Trajanssäule zum ersten Male zur Anwendung gekommen zu sein. Diese, welche mit Sockel, Piedestal und Capitell die Gesammthöhe von 106 Fuss hat, ist aus weissem Marmor erbaut, der 90 Fuss hohe, unten 12, oben 10½ Fuss im Durchmesser dicke Schaft, welcher hohl ist, und durch den eine Wendeltreppe von 185 Stufen bis auf die Plattform des Capitells führt, aus 23 Marmortrommeln von 2¼ Fuss Dicke der Wandung, welche mit der äussersten Genauigkeit auf einander gefügt sind, und um welche sich spiralförmig das nach oben an Breite zunehmende, also der optischen Verkleinerung durch die Entfernung entgegenwirkende Reliefband windet, welches uns hier zumeist oder ausschliesslich zu beschäftigen hat, da die reichcomponirten, grösstentheils aus parthischen und sarmatischen Waffentrophäen bestehenden Ornamentreliefe des Piedestals von verhältnissmässig geringerer Wichtigkeit sind.

Die Mittheilung einer Probe der Reliefe vom Schafte der Säule unter Fig. 99 wird uns der unerquicklichen Pflicht einer eingehenden Beschreibung dieser Reliefe in ihrer Gesammtheit überheben. Unser Probestük vergegenwärtigt ein römisches Castell am Ufer eines Flusses, der Donau oder der Theiss, welches von dacischen Truppen berannt und mit Pfeilen, Schleudern und einem Sturmbock (Widder) ange-

griffen, von den Römern mit Speeren und Steinwürfen vertheidigt wird. Ein Theil der Dacier, welcher zu Pferde über den Fluss zu setzen sucht, um die Belagerungstruppen zu verstärken, leidet in dem angeschwollenen Wasser grosse Bedrängniss, obgleich man ihm vom Ufer aus Beistand zu leisten sucht. Hier erkennt man auch ein paar drachenförmige Feldzeichen der Dacier und einen Trupp sarmatischer Reiter — Mann und Ross mit einem Schuppenpanzer bedeckt — welcher zu heftigem Angriff auf das römische Castell ansprengt. Die Bäume an den beiden Seiten dieser Scenen grenzen die Darstellung von der zunächst vorhergehenden und folgenden ab. — In 114 Compositionen, wie die hier mitgetheilte, welche mehr als 2500 einzelne Figuren umfassen, stellt das spiralförmige Reliefband der Trajanssäule den ganzen Feldzug des Kaisers in allen seinen wechselvollen Scenen dar, Märsche, Flussübergänge, Brückenbauten, Errichtungen von Lagern, Magazinen, Castellen, Verproviantirungen des Heeres zu Schiffe, Kämpfe, Städtebelagerungen, Bestürmungen, Plünderungen und Anzündungen fester Plätze, Gerichtssitzungen des Kaisers, Einbringung von Gefangenen und deren Hinrichtung, oder die Begnadigung Anderer, die sich unterworfen haben und was dergleichen mehr ist, besonders häufig aber die Verrichtungen und Thaten des Kaisers selbst, der sein Heer anredend, dasselbe zum Kampfe führend, Gefangene verhörend, Verhandlungen mit Abgesandten pflegend, Opfer darbringend, die Frauen der Überwundenen schützend, mehr als funfzig Mal wiederholt ist.

Wenden wir uns von dem Gegenstande zu dem künstlerischen Charakter dieser Darstellungen, so muss allem Weiteren voran der absolute und platte Realismus als das Bestimmende und Ent-

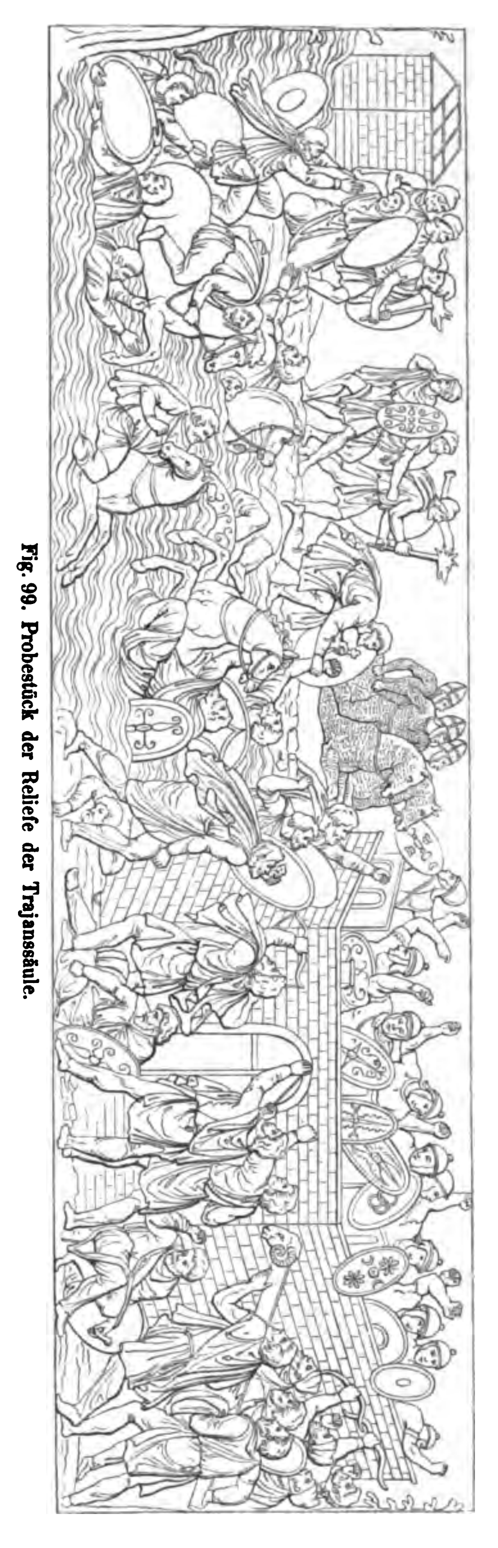


Fig. 99. Probestück der Reliefe der Trajanssäule.

scheidende hervorgehoben werden, ein Realismus, welcher sich auch von der Rücksicht auf die Schönheit befreit hat, die noch in den Reliefen am Titusbogen, namentlich in den beiden grösseren, wenigstens in der Wahl der Gegenstände und in der Anordnung der Compositionen als mitwirkend anerkannt werden muss. In diesen Reliefen dagegen ist nur Eins massgebend, die Thatsache als solche, und das ganze Bestreben geht dahin, diese Thatsache möglichst klar und möglichst treu zur Anschauung zu bringen. Alle Vorzüge und Mängel dieser Reliefe sind Nichts als die einfachen und natürlichen Consequenzen dieses realistischen Princips, die Vorzüge, welche freilich mehr der historischen und antiquarischen Bedeutung dieser marmornen Chronik als der künstlerischen Seite der Darstellung anheimfallen, und der Mängel, welche sich im Gegensatze dazu im Künstlerischen offenbaren. Niemand wird diesen Reliefen absprechen, dass sie in Hinsicht auf viele Einzelheiten der römischen Kriegführung von der grössten Wichtigkeit und von dem hervorragendsten Interesse sind, Niemand wird ihnen auch eine gewisse ethnographische Relevanz, oder soll ich lieber sagen Merkwürdigkeit, abstreiten, aber dadurch werden sie noch lange nicht zu Kunstwerken, die als solche auf eine hervorragende Stellung Anspruch hätten. Alles das, was ihnen diesen Anspruch geben könnte, das geistig freie Erfassen des Gegenstandes, seine Gestaltung nach den Principien und innerhalb der Grenzen der Reliefcomposition, die richtige Erkenntniss und Verwendung der Mittel, welche der Kunst zu Gebote stehn, dies Alles geht den Reliefen der Trajanssäule fast gänzlich ab, und das Einzige, wodurch dieselben sich als eines wenigstens bedingten Lobes würdig erweisen, ist der unermüdliche Fleiss in der Herstellung dieser tausend und aber tausend Figuren, die bedeutende Mannigfaltigkeit in der Composition der Handlungen und Stellungen derselben, eine gewisse Frische in der Vergegenwärtigung der Situationen im Ganzen wie im Einzelnen, und endlich eine ziemlich allgemeine, wenngleich durchaus nüchterne Correctheit in der Formgebung. Das sind freilich Vorzüge von nur zweifelhaftem Werthe, allein es sind Vorzüge, welche immerhin für die fortdauernde Tradition einer gediegenen Technik Zeugniss ablegen, und welche diese Arbeiten nicht unbeträchtlich über die dem Gegenstande und dem künstlerischen Charakter nach verwandten Leistungen der nächstfolgenden Zeiten unterscheiden. Doch haben wir es hier nicht mit diesen, den eigentlichen Verfall der Kunst charakterisirenden Monumenten zu thun, deren Besprechung dem letzten Buche dieser Geschichte vorbehalten bleiben muss, und so müssen wir uns hier darauf beschränken, über die sonstigen plastischen Arbeiten an anderen Bauwerken Trajan's der Vollständigkeit wegen kurzen Bericht zu erstatten. Es handelt sich hierbei zunächst und besonders um die Reliefe vom Triumphbogen dieses Kaisers, welche bekanntlich aus demselben ausgebrochen und nebst vielfachen Architekturstücken zum Aufbau und zur Ausschmückung des Triumphbogens Constantin's nach dessen Siege über Maxentius (312 n. Chr.) verwendet wurden. Sicher von dem genannten Bauwerke Trajan's stammen acht grössere oblonge Reliefplatten, welche in die Attike des Constantinsbogens, und acht Reliefe in Medaillonform, welche über dessen Nebeneingängen paarweise eingelassen sind. Die ersteren haben Scenen aus der öffentlichen Wirksamkeit des Kaisers zum Gegenstande: die Einsetzung eines Vasallenkönigs, ein Gefangenenverhör, eine Ansprache an das Heer, ein Staatsopfer, den Einzug Trajan's in Rom, die Einweihung der Via Traiana u. s. w.; die Medaillons zeigen grösstentheils

Scenen des Privatlebens des Kaisers, namentlich mehre Opfer und Jagden, während ihrer zwei die allegorischen Darstellungen des Morgens und Abend's enthalten. Daneben finden wir sodann noch am Constantinsbogen eine grosse ursprünglich zusammengehörende, aber bei der späteren Verwendung in vier Platten zertheilte Reliefcomposition, welche sich auf die dacischen Kriege und Siege Trajan's bezieht, deren Herkunft aber von dem Triumphbogen desselben wenigstens nicht ganz sicher ist. Diese Composition, welche mit dem siegreichen Einzuge des von der Göttin Roma geleiteten, von der Victoria bekränzten Kaisers beginnt und sich in der ununterbrochenen Darstellung verschiedener Kampfscenen, namentlich Reiterkämpfe fortsetzt, und von der wir in Fig. 100. eine Probe mittheilen, dürfte leicht das Vorzüglichste sein, was gleichzeitig in Relief hervorgebracht wurde, und steht namentlich weit über den nüchternen Darstellungen an der Trajanssäule. Die Fehler der Überladung mit Figuren, welche ein vollständiges Gewirre von Linien und Formen hervorbringen, der mangelhaft beobachteten Gesetze der Raumdimensionen, den Mangel eines freien künstlerischen Durchdringens und Erfassens des Gegenstandes, der auch hier überwiegend nach sachlichen Interessen gestaltet ist, den gesammten pragmatischen Realismus im Compositionsprincip theilt freilich auch dies Relief mit denjenigen von der Säule und den so eben erwähnten vom Triumphbogen, aber nicht allein in der kräftigen Frische und Energie, ja zum Theil Schönheit der Formgebung, sondern



Fig. 100. Proben eines grossen historischen Reliefs aus Trajan's Zeit.

auch in der gelungenen Herausbildung des pathetischen Ausdrucks in den handelnden Personen und in der Wahrung psychologisch interessanter Motive, welche in den Reliefen der Säule nur vereinzelt, z. B. in flehenden und Gnade findenden Weibern und Kindern hervortritt, steht dies Relief weit über denen von der Säule, während die vorstehend verzeichneten vom Triumphbogen sich ihm in den Vorzügen der Formgebung, wenngleich nicht in Betreff des Interesses der Composition zunächst an die Seite stellen. Zum Triumphbogen des Trajan gehörten endlich auch noch die ebenfalls an denjenigen Constantins übertragenen Statuen gefangener Barbaren, welche in nicht wenigen Statuen in unsern Museen, deren Herkunft nicht oder nicht sicher bekannt ist, ihre vollständigen Analogien finden, und von denen viele, wie diejenigen vom Trajansbogen, auf das Lob guter und effectvoller Decorationssculpturen vollen Anspruch haben, ihrem Zwecke folglich durchaus entsprechen, während von einer höheren künstlerischen Bedeutung, von jener geistig freien Auffassung und Durchdringung des fremdnationalen Typus, welcher uns aus der sogenannten Thusnelda in Florenz (oben S. 159) entgegenleuchtet, bei keiner einzigen dieser Arbeiten die Rede sein kann.

Nur im Vorbeigehn können wir noch einige Reliefe erwähnen, welche aus Trajan's Zeit stammen, deren Zugehörigkeit zu einem bestimmten Gebäude dieses Kaisers, wie die Basilica Ulpia, jedoch nicht erwiesen ist. In den Kreis der historischen Bildwerke, von denen wir hier reden, gehören namentlich einige grosse Reliefplatten in der Villa Borghese, welche den Feldherrn von Kriegern mit Waffen und Feldzeichen umgeben darstellen[104]), während andere Fragmente von geringem Umfange, namentlich die Reliefligaren zweier irrig auf Personen der vergilischen Äneïde bezogenen Faustkämpfer, eines alten und eines jungen, mit den Schlagriemen um die Hände, welche sich im Museo Chiaramonti des Vatican befinden[105]), und deren Herkunft zweifelhaft ist, jedenfalls einem anderen, mit Sicherheit nicht mehr bestimmbaren Kreise von Gegenständen angehören.

Nachdem wir im Vorstehenden die Hauptproducte der historischen Reliefbildnerei kennen gelernt haben, müssen wir der wegen der Verschiedenheit ihres Charakters früher übergangenen Friesreliefe vom Pallastempel am Forum Palladium des Kaisers Domitian gedenken, welche sich noch an Ort und Stelle über den sogenannten „Colonnacce" befinden. Leider sind diese merkwürdigen aber sehr verstümmelten Reliefe in neuerer Zeit nicht wieder publicirt, und die vorhandenen älteren Abbildungen[106]) in jeder Weise durchaus unzulänglich, und zwar nicht allein als Unterlagen eines Urteils über Stil und künstlerischen Werth, sondern selbst als diejenigen eines Verständnisses des dargestellten Gegenstandes. Nur darüber kann kein Zweifel sein, dass dieser Gegenstand nicht historischer Art ist, sondern dem idealen und wenigstens halbwegs mythologischen Gebiete angehört. Denn in einigen besser erhaltenen Platten erkennt man Minerva, welche Frauen in häuslichen Arbeiten unterweist, und andere Frauengruppen, welche sich mit solchen Arbeiten beschäftigen. Ohne Kenntniss der Originale darf ich mir über die künstlerische Bedeutung dieser Arbeiten kein Urteil erlauben, sondern kann nur berichten, dass, während dieselben einerseits als die letzten Schöpfungen der idealen griechischen Kunst bezeichnet werden, andererseits[107]) mehr die Zeichnung im Ganzen als die Ausführung, am wenigsten die Draperie für lobenswerth erklärt wird.

Als eine letzte unserer Periode eigenthümliche oder wenigstens in ihr zur vollen Entwickelung gelangte Erscheinungsform der Plastik müssen wir hier endlich die architektonische Ornamentsculptur im engeren Sinne erwähnen, von deren Entwickelung in den früheren Perioden zu reden wir keine Veranlassung hatten. Denn so reich und mannigfaltig die architektonische Ornamentistik in Griechenland auch erscheint, so bleibt sie doch immer der Architektonik dienstbar, ordnet sie sich den von der Architektur geschaffenen Grundformen ein und unter, leitet sie die Principien ihrer Formen aus der Bedeutung und dem Wesen der architektonischen Glieder ab, welche sie zu schmücken und deren Kernschema sie zur höheren künstlerischen Erscheinung zu bringen hat. So wie aber ein Hauptcharakterismus der römischen Architektur in dem Streben nach Glanz und Pracht gefunden werden muss, so bildet sie auch die decorative Ornamentistik zu überwuchernder Fülle aus und verbindet sich mit der Plastik zur Herstellung eines Ganzen, in dem das Ornament nicht mehr allein als schmückendes Beiwerk, sondern als integrirender Theil, ja sogar als dasjenige sich geltend macht, um dessentwillen die Architektur vorhanden zu sein scheint. Die Ausbildung dessen, was wir die Arabeske zu nennen pflegen, die Aufnahme rein plastischer Formen bis hinauf zu ganzen menschlichen Gestalten und Gruppen menschlicher Gestalten in die Darstellung architektonischer Glieder wie Capitelle und Kragsteine, die Ornamentirung von Säulenbasen, Piedestalen, Bogenzwickeln, Wölbungen, Decken u. s. w. mit plastischen Bildungen, die Bedeckung ganzer Wandflächen mit ausgedehnten, gemäldeartigen Reliefcompositionen, wie sie uns an den Triumphbögen entgegentritt, die vollständige Umkleidung architektonischer Körper mit plastischem Bildwerk wie bei den Triumphsäulen mit ihren Reliefbändern, die vielfache Ersetzung architektonischer Hauptglieder, wie Säule und Pfeiler, durch menschliche Gestalten, welche in früherer Zeit immer nur einzeln in Anwendung kam, die massenhaft decorative Verwendung von Statuen, wie z. B. an den Triumphbögen, dies Alles gehört wesentlich und seiner eigentlichen Entwickelung nach der griechisch-römischen Kunst der Periode an, von der wir reden, und verleiht der Ornamentalsculptur eine Ausdehnung und Bedeutsamkeit, welche sie in keiner früheren Epoche gehabt hat, die aber zur gerechten Würdigung mancher plastischen Arbeit dieser Zeit, die gelöst aus ihrem Zusammenhange mit der Architektur auf uns gekommen ist, erkannt und wohl erwogen werden muss.

Wir haben durch die unübersehbare Fülle plastischer Arbeiten der griechisch-römischen Periode einen trotz aller Kürze einer mehr andeutenden als ausführenden Darstellung ziemlich langen Weg zurückgelegt, bemüht, vor allen Dingen uns den allgemeinen Masstab zu verschaffen, mit welchem wir die Masse alles Einzelnen zu messen haben, um den Hervorbringungen dieser Periode sowohl an sich wie in ihrem Verhältniss zu den Schöpfungen früherer Perioden gerecht zu werden. Unser Urteil über den Werth und die Bedeutung dieser Periode innerhalb der ganzen Entwickelungsgeschichte der antiken Plastik wird und muss demnach im Allgemeinen feststehn; sollen wir aber versuchen, dasselbe hier zum Schlusse nochmals in ein Schlagwort zusammenzufassen, welches andere Wort könnten wir wählen als dasjenige, wel-

ches wir an die Stirn dieses Buches unserer Betrachtungen gestellt haben, indem wir diese Periode als diejenige des Nachlebens der griechischen Plastik bezeichneten? Die Richtigkeit dieser Bezeichnung glauben wir durch unsere gesammte Darlegung erwiesen zu haben, und die Berechtigung, ja die Verpflichtung, unsere Darstellung der Geschichte der griechischen Plastik bis in die Zeit des Hadrian auszudehnen, wird jedem einsichtigen Leser ebenfalls eingeleuchtet haben. Sie liegt nicht sowohl in dem Umstande, dass die Künstler, denen wir die Werke dieser Periode verdanken, ihrer überwiegenden Mehrzahl nach Griechen, die meisten derselben griechische Sclaven oder Freigelassene waren, denn nicht die Herkunft eines Künstlers bestimmt seine Stellung in der Kunstgeschichte, wie es ja Niemanden einfallen wird, gewisse in Paris lebende aber ganz französirte Maler deutschen Namens zu den deutschen Malerschulen der Gegenwart zu rechnen, oder wie, um näher bei unserem Gegenstande zu bleiben, Niemand danach fragen wird, ob die Verfertiger der echt römischen Triumphalreliefe geborene Griechen oder Römer waren, oder welcher Nation sie sonst angehörten. Die geschichtliche Stellung und Bedeutung eines Künstlers hangt ab von dem Charakter der von ihm hergestellten Arbeiten. Hätten die Römer eine eigene, eigenthümlich und selbständig entwickelte plastische Kunst besessen, und hätten sie es vermocht, diese ihre eigenthümliche Kunst in weiterem Umfange zur Erscheinung und zur Geltung zu bringen, wie sie dieselbe in den realistisch-historischen Reliefen zur Erscheinung und zur Geltung gebracht haben, so würde es die Kunstgeschichtschreibung wenig angehn, ob die Arbeiter, welche sie verwendeten, Griechen gewesen sind oder nicht; hätten die Römer es vermocht, die von ihnen angetretene Erbschaft der griechischen Kunst zur Vervollkommnung einer auf nationalen Principien beruhenden Kunstübung zu verwerthen, so würde die Geschichtschreibung der griechischen Kunst es nur in sehr bedingtem Masse mit dem zu thun haben, was in Rom an Kunstwerken hervorgebracht worden ist. Nun hat uns ja aber die vorstehende Übersicht über die Monumente dieser Periode grade das Gegentheil gelehrt, wir haben gesehn dass nicht allein die namhaften Künstler in Rom fast ausschliesslich Griechen waren, und dass alle hervorragendsten Werke unserer Epoche durch und durch griechisch sind, sondern dass, wie fast die gesammte Bildung, und wie die Litteratur so auch die Kunst sich als beinahe ausschliesslich griechisch, rein griechisch darstellt, dass das Wenige, was wir von eigenthümlicher römischer Kunst vorfanden, oder dasjenige, worin wir einen dominirenden Einfluss römischer Kunstprincipien wahrnehmen, sich nicht in ununterbrochener Continuität aus früheren Epochen fortsetzt, sondern dass es sich langsam und allmälig dem herrschenden und bestimmenden Griechenthum gegenüber erhebt. Und auch dann bleibt die römische Kunst für alle Zeit auf einen kleinen Kreis beschränkt, auf den Kreis des Ornamentalen und der historischen Darstellungen. Denn wenn man auch in den Porträtbildungen einen bestimmenden Einfluss römischen Nationalgeistes und römischer Kunstanschauung hat finden wollen, so hat man vergessen, dass die griechische Kunst früherer Epochen auch in der Porträtbildnerei aller und jeglicher Art, in der realistischen so gut wie in der idealistischen der Kunst dieser Zeit die Muster und Vorbilder geschaffen hat, dass neben einem Lysippos ein Lysistratos gelebt hat, der sich der thatsächlichen Ähnlichkeit seiner Porträts durch Gypsabgüsse über die Natur versicherte, und dass man selbst für den Pomp der Statuen auf Viergespannen nur die

Werke eines Lysippos, Euphranor und Anderer nachzuahmen brauchte. Wenn wir aber die wenigen Schöpfungen der genuin römischen Kunst in unsere Betrachtung mit aufgenommen haben, so geschah das, um eben den engen Kreis zu bezeichnen, den die römische Kunst erfüllt, und um es desto fühlbarer zu machen, dass Alles, was ausserhalb dieses engen Kreises liegt, entweder gradezu griechisch oder vom Griechischen durchaus abhängig sei. Und auf die gesammte griechische Kunst in Rom hat Rom selbst nur den einen, freilich weitreichenden Einfluss ausgeübt, sie dienstbar zu machen, ihr die freie Selbstbestimmung, den Selbstzweck zu rauben und ihr damit die Möglichkeit originaler Schöpfung und neuer Production abzuschneiden.

Und wenn ich nun endlich noch einmal auf jene Irrlehre von dem gleichen Bestande der Kunst bis in die Zeiten Hadrian's zurückkommen darf, so will ich, nachdem meine Leser mit den Thatsachen bekannt geworden sind, auch hier nur auf Zweierlei hinweisen. Erstens auf die Urteile der Zeitgenossen dieser späten Kunst über die Leistungen der gleichzeitigen Plastik. Diese Urteile, welche in nicht ganz geringer Zahl vorliegen, beginnend mit dem Ausspruche des Plinius über die Künstler der 156. Olympiade: sie seien freilich tüchtig aber stehen *weit unter* den grossen Meistern der früheren Jahrhunderte, und abschliessend etwa mit jener verächtlichen Erwähnung der „Kunstwerke unserer Tage“ bei dem grade im Zeitalter Hadrian's lebenden Pausanias, diese Urteile stimmen vollkommen darin überein, dass die Kunst unserer Epoche sich mit derjenigen der früheren Zeiten in keinem Betracht vergleichen lasse. Zweitens aber verweise ich darauf, dass die Lehre vom gleichen Bestande der Kunst bis auf Hadrian überhaupt nur dadurch möglich wurde, dass man einerseits Werke wie den Laokoon als Producte der römischen Kaiserzeit betrachtete, und dass man andererseits über Werke, wie die mediceïsche Venus, den Torso von Belvedere, den borghesischen Heros und andere befangen urteilte. Wir haben es versucht, dieselben allseitiger gerecht zu beurteilen, aber wir fühlen uns gedrungen, sie hier noch einmal in ihrer ganzen Vortrefflichkeit, ja sie *unter den auf uns gekommenen* Antiken als Werke ersten Ranges anzuerkennen. Sie sind, darüber sind Alle einig, die höchsten Leistungen der griechischen Kunst der späten Zeit; wenn man nun aber den Satz ausspricht, in eben diesen ihren höchsten Leistungen stehe die Kunst zur Zeit der römischen Kaiser auf derselben Höhe mit der Kunst zwischen Perikles und Alexander, so sollte man doch nicht vergessen, und das vergisst man leider ganz und gar, dass wir von den *höchsten* Leistungen der Blüthezeit der griechischen Plastik nicht eine einzige Probe besitzen. Was wir besitzen, und also mit den Werken der zuletzt besprochenen Periode vergleichen können, das sind die architektonischen Sculpturen, die bei den Alten kaum beachtet worden, oder es sind Nachbildungen wie die Niobegruppe, und wie weit müssen selbst gegen diese, nicht einmal mit voller Sicherheit oder nicht direct auf die grossen Meister zurückführbaren Werke, die *höchsten Leistungen* der griechisch-römischen Zeit nicht nur in Hinsicht auf Geist und Erfindung, sondern auch im Formellen und selbst im Technischen zurückstehn; das ist eine unbestreitbare Thatsache; wenn dem aber so ist, so frage man sich doch, wie wir über das Verhältniss der Epochen urteilen würden, wenn wir die von den Alten bewunderten Originalschöpfungen eines Phidias, Polyklet, Praxiteles, Skopas und Lysippos mit den Werken der neuattischen und kleinasiatischen Künstler der römischen Zeit

vergleichen könnten. Wahrhaftig, die Meisterwerke dieser späten Zeit sollen wir als Stützpunkte benutzen, um unsere Phantasie zu einem ahnungsvollen Anschaun der uns verlorenen unendlich grösseren Herrlichkeit der Schöpfungen aus der Blüthezeit zu steigern, das ist ein historisches Verfahren, aber nimmermehr das andere, das Beste, was wir haben, sofort auch für das Beste aller Zeiten zu erklären und den schriftlichen Zeugnissen eben so sehr wie aller Vernunft und Philosophie entgegen zu behaupten, die griechische Kunst habe sich durch Jahrhunderte hindurch in gleicher Vortrefflichkeit erhalten, während das gesammte Griechenthum von Stufe zu Stufe sank und in den traurigen Verfall gerieth, in welchem es der Gegenstand der Verachtung des rauhen Siegers wurde, der gleichwohl sich selbst von der Macht der aus der Blüthezeit Griechenlands stammenden Civilisation für besiegt erklärte.

Anmerkungen zum sechsten Buch.

---

1) [S. 216.] Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 538 f.

2) [S. 217.] Siehe Müller's Handbuch §. 181. Als ein für die Geschichte griechischer Einflüsse auf die bildende Kunst Italiens im höchsten Grade wichtiges Monument gilt mit Recht die berühmte ficoronische Cista des Collegio Romano (Müller, Handb. §. 173, 3) mit der Inschrift: Novios Plautios med Romai fecid. Dindia Macolnia filea dedid, aus der sich als Entstehungszeit des Kunstwerkes das Ende des fünften oder der Anfang des sechsten Jahrhunderts der Stadt Rom ergiebt (s. Jahn, die ficoron. Cista, Leipzig 1852. S. 42 ff.). Die kunstgeschichtliche Bedeutsamkeit des Monumentes verliert auch dann nicht, wenn man die Ungewissheit darüber zugesteht, ob Plautius der Künstler der Zeichnung am Bauche des Geräths oder der Verfertiger der Deckelgruppe und der Füsse ist, eine Ungewissheit, die sich schwerlich jemals wird heben lassen; aber sei es darum wie es sei, die Thatsache, dass in der bezeichneten Periode zwei durchaus verschiedene Richtungen der Kunst in Italien um die Herrschaft stritten, eine griechische, welche in der Zeichnung, und eine durchaus nationale, welche in der Deckelgruppe und in den Füssen vertreten ist, diese Thatsache bleibt bestehn und findet ihre vollkommene Parallele in etruskischen Kunstwerken, was namentlich durch neuere Ausgrabungen in das hellste Licht gesetzt wird. Siehe Arch. Zeitung 1857. Anzeiger Nr. 108, S. 113*.

3) [S. 217.] Über die Plünderungen Griechenlands und die Wegführung seiner Kunstwerke nach Rom handeln Völkel: Uber die Wegführung der alten Kunstwerke aus den eroberten Ländern nach Rom, 1798, minder genau Sickler: Geschichte der Wegnahme vorzügl. Kunstwerke u. s. w., 1803, und F. C. Petersen in seiner Einleitung in das Studium der Archäologie, a. d. Dänischen v. Friedrichsen, 1829, S. 28 ff, dem ich hauptsächlich gefolgt bin.

4) [S. 223.] C. F. Hermann: Über den Kunstsinn der Römer und deren Stellung in der Geschichte der alten Kunst, Göttingen 1855, gerichtet gegen und veranlasst durch eine Schrift von Friedländer: Über den Kunstsinn der Römer in der Kaiserzeit, Königsberg 1854.

5) [S. 227.] Für das Nähere über diese Künstler vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 535 ff.

6) [S. 229.] Über die Kunstdarstellungen der Hermaphroditen vergl. Müller's Handb. §. 128, 2 und 392.

7) [S. 229.] In dem verderbten Fragment des Varro bei Nonius (v. ducere und aerificium): nihil sunt musae policis vestrae quos aerifice duxti scheint nämlich die Herstellung von Polykles' Namen an der Stelle des sinnlosen policis sehr nahe zu liegen.

8) [S. 230.] Nach den Worten des Plinius 36, 34 und 35: eodem loco Liber pater Eutychidis laudatur, ad Octaviae vero porticum Apollo Philisci Rhodii in delubro suo (Nr. 1), item Latona et Diana et Musae novem et alter Apollo nudus (Nr. 2). Eum qui citharam in eodem templo tenet (Nr. 3) Timarchides fecit u. s. w., kann über die Richtigkeit der von mir im Text angegebenen Zusammenordnung der Statuen kein Zweifel sein; der Apollon Nr. 1. war ein allein stehendes Tempelbild; durch das item trennt Plinius die folgende, zusammengehörige Gruppe mit dem Apollon Nr. 2. von ihm bestimmt ab. Brunn irrt in Betreff dieses Punktes Künstlergesch. 1, S. 469. Auch die fernere hier aufgestellte Behauptung, der Apollon Nr. 1. sei bekleidet gewesen, da ihm der alter Apollo als nudus entgegengesetzt werde, scheint mir unsicher, die Worte können eben so gut auch den ersten Apollon als nackt bezeichnen, indem sie den zweiten als den alter Apollo nudus charakterisiren.

9) [S. 230.] Apollon nackt mit der Kithara schreitend z. B. in der vaticanischen Statue bei Clarac 478, 915, auch Denkmäler d. a. K. 2, 132; mit der Kithara stehend, ebenfalls unbekleidet, finden wir den Gott in nicht wenigen Denkmälern, so z. B. in der capitolin. Statue Clarac 490, 954a, der neapeler das. 479, 918 und mehren anderen übereinstimmenden Statuen.

10) [S. 230.] Über Apollonios Nestor's Sohn Brunn, Künstlergesch. 1, S. 542.

11) [S. 230.] Mehr darf man nicht schliessen wollen und gewiss nicht so weit gehn wie Haakh in den Verhandll. der stuttgarter Philologenvers. 1856, S. 158 ff. und Arch. Zeitung 1856, S. 239 f.

12) [S. 231.] Die wichtigste Litteratur über den Torso von Belvedere ist verzeichnet in Müller's Handb. §. 411. Anm. 3.

13) [S. 231.] Abgeb. u. a. in Millin's Galerie mythol. 122, Nr. 455.

14) [S. 231.] Müller Handb. §. 411, Anm. 3, Hettner, Vorschule d. bild. Kunst u. s. w. S. 270.

15) [S. 231.] Kunstarchäol. Vorlesungen S. 155 f.

16) [S. 232.] Die Lage des rechten Armes beim Torso, welche ich als die allein mögliche betrachte, veranschaulicht am besten der berühmte sitzende Hermes aus Herculaneum im Museo Borbonico 3, 41, und bei Müller, Denkmäler d. a. Kunst 2, 309, nur dass bei dieser Statue links ist, was beim Torso rechts.

17) [S. 232.] Über Apollonios Archias' Sohn Brunn, Künstlergesch. 1, S. 543 f.

18) [S. 232.] Siehe Archäol. Zeitung von 1856, Nr. 92, S. 222.

19) [S. 232.] Die Litteratur über die Künstler des Namens Kleomenes siehe in Müller's Handbuch §. 160 (158) und bei Brunn, Künstlergesch. 1, S. 544.

20) [S. 233.] Vergl. O. Jahn, Archäolog. Beiträge S. 380 Note.

21) [S. 233.] Über C. Avianius Evander vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 547 f.

22) [S. 233.] Über Diogenes vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 548.

23) [S. 233.] Über Glykon vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 549.

24) [S. 234.] Über Antiochos von Athen vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 550, Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 433.

25) [S. 234.] Über Kriton und Nikolaos vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 550.

26) [S. 234.] Über Salpion vergl. Brunn a. a. O.

27) [S. 234.] Über Sosibios Brunn a. a. O. S. 551.

28) [S. 237.] Am nächsten steht der Pallas des Antiochos nach Welcker a. a. O. S. 432 Note 1 eine unedirte capitolinische Statue im Hofe des Museums Nr. 3. und die in E. Braun's Ant. Marmorwerken Taf. 1, 1 als Agoräa edirte; von entfernteren Analogien nenne ich nur die Statuen bei Clarac pl. 460, 856., 462, 860 u. 862., 462 d, 888 d., 464, 866., 469, 888.

29) [S. 238.] Abgeb. bei Clarac pl. 621, Nr. 1584, und in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, Nr. 278.

30) [S. 240.] Von Winkelmann (von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen §. 28, Werke ed. Eiselein Bd. 1, S. 256) an bis auf O. Müller im Handb. §. 160, 4. Auch mich selbst muss ich anklagen, die Statue, ehe ich sie im Original kannte, unterschätzt zu haben, kunstarchäol. Vorlesungen S. 105 f.

31) [S. 241.] Künstlergeschichte 1, S. 564 f.

32) [S. 242.] E. Braun in Jahn's Jahrbb. für Philol. und Pädag. 1854, 3. Heft, S. 294 f.

33) [S. 248.] Vergl. Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 434.

34) [S. 248.] Künstlergeschichte 1, S. 567 f.

35) [S. 249] O. Müller in der Amalthea 3, S. 252.

36) [S. 249.] Visconti im Mus. Pio-Clem. 3, p. 246.

37) [S. 251.] Über Agasias Dositheos' Sohn von Ephesos vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 571 f.

38) [S. 251.] Diese Künstlernamen sind vielfach verschieden gelesen und ergänzt worden, siehe Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 572, zum Theil augenscheinlich unrichtig, zum Theil nicht mit so genauem Anschluss an die auf dem Stein erkennbaren Züge, wie man verlangen darf. Die folgende Abschrift ist genau und giebt das Original so weit wieder, wie es mit Buchdruckertypen möglich ist,

HRA ////// ΔΗΣ
ΑΓΝΟΥ ΕΦΕΣΙΟΣ
ΚΑΙΑΓΩ ΑΙΝΕΙΟΣ
ΕΠΟΙ ΟΥΝ

Z 2. hatte man ΑΓΑΣΙΟΥ gelesen, aber schon Letronne in der Rev. archéol. 3, 390 läugnete mit Recht, dass dafür Platz sei und schlug ΑΓΑΥΟΥ vor, aber ΑΓΝΟΥ ist ganz sicher, und da Ἄγνος als Name vorkommt (Corp. Inscript. Nr. 185), ist kein Grund von dieser Lesart abzugehn. Den zweiten Künstlernamen hat man noch viel verschiedener ergänzt, als Agneios, Arneios, Apneios, auch als Harmatios (Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 344), letztere Form scheint mir unmöglich, zwischen den Buchstaben γ, π und ρ an zweiter Stelle ist schwer zu entscheiden, Ganz sicher aber enthielt die zweite Hälfte der Zeile die Angabe des Vaterlandes, welches ja auch nicht wohl fehlen konnte, da sich Herakleides als Ephesier bezeichnet; da die beiden punktirten Buchstaben (αι) nicht durchaus sicher sind, wage ich keine Ergänzung. Die Inschrift steht auf dem als Stütze der Figur dienenden Baumstamme rechts und links von der Bruchfläche eines Astansatzes, von dem die Halbirung der Zeilen herrührt. Ich weiss, dass die ganze Frage über diese Künstlernamen von geringer Bedeutung ist, da aber über dieselben nicht wenig geschrieben ist, schien es mir der Mühe werth, das Thatsächliche mitzutheilen.

39) [S. 252.] Über Archelaos von Priene vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 572.

40) [S. 252.] Die Inschrift mit dem Namen des Alex]andros, Menides' Sohn von Antiocheia am Mäander, welche auch in unsere Abbildung der Aphrodite von Melos aufgenommen ist, befindet sich auf einem Stück Marmor, dessen Bruchfläche genau an die Bruchfläche der Plinthe der Statue passen soll, welches aber aus anderem Marmor bestehn und von der Statue gesondert gefunden sein soll, vgl. für die Litteratur Note 51. Leider war es mir bei meiner Anwesenheit in Paris unmöglich, über diese Angelegenheit neue Untersuchungen anzustellen, da die Inschrift sich nicht bei der Statue findet und mir durch die Abwesenheit der Directoren des Museums unzugänglich war.

41) [S. 252.] Über Aristeas und Papias von Aphrodisias vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 573.

42) [S. 252.] Eine Kunstschule in Aphrodisias nahm zuerst Winkelmann an, Gesch. d. Kunst, Buch 11, Cap. 3, §. 26, vergl. Brunn a. a. O.

43) [S. 252.] Über Zenon von Aphrodisias vergl. Brunn a. a. O.

44) [S. 252.] Über Menestheus Brunn a. a. O. S. 575.

45) [S. 252.] Über Eutyches Brunn a. a. O.

46) [S. 252.] Die stark angewachsene Litteratur über die Statue des Agasias von Ephesos, den sogenannten „borghesischen Fechter" siehe in meinen kunstarch. Vorlesungen S. 160, wo nur noch Göttling im Katalog des jenenser Gypsmuseums, Jena 1848, hinzuzufügen ist, der auf eine von Christodor (Anall. 2, 456) beschriebene Statue des Deïphobos verweist.

47) [S. 253.] Einen Speer giebt dem Heros irrthümlicher Weise Visconti in den Monumenti scelti Borghesiani tav. 1; man braucht nur diese Zeichnung anzusehn, um sich zu überzeugen, dass die Waffe durchaus nur ein Schwert sein kann, und dass der Held zu einem Streiche, nicht zu einem Stosse ausholt.

48) [S. 253.] Vergl. meine Gallerie heroischer Bildwerke 1, S. 497 ff.

49) [S. 256.] Jean Galbert Salvage, L'anatomie du gladiateur combattant, Paris 1812, Fol.

50) [S. 257.] Alles was Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 580 f. über die Eigenthümlichkeit der Technik an der Statue des Agasias sagt, muss ich nach Autopsie des Originals, welche Brunn abging, für irrig erklären. Die Oberfläche der Statue ist durchaus dunkel gefärbt und spiegelnd glatt gescheuert, so dass bei derselben von den feinen Spuren einer eigenthümlichen Technik, die Brunn am Gypsabgusse bemerkt zu haben glaubt, keine Rede sein kann.

51) [S. 257.] Die wichtigste Litteratur über die Aphrodite von Melos ist diese: Quatremère de Quincy, Sur la statue antique de Venus découverte dans l'île de Melos en 1820, Paris 1821, 4.; Clarac unter gleichem Titel, ebend. 1821, 4.; Musée Français, vol. 4; Millingen, Ancient uned. Monuments, vol. 2, pl. 5; O. Müller in den göttinger gelehrten Anzz. 1823, S. 1321 ff., 1826, S. 1646; Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 437 ff. Von diesen Gelehrten nahm de Quincy an, die Göttin habe den ihr von Paris zuerkannten Apfel gehalten, Clarac gruppirte sie mit Ares, und Millingen, dem O. Müller und Welcker zustimmen, gab ihr den Schild des Ares, in welchem sie sich spiegelt.

52) [S. 258.] Abgeb. ausser bei Clarac in dem Note 51. angef. Aufsatze auch in dessen Musée des sculptures pl. 634, Nr. 1430, und in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, Nr. 290. Andere in der Composition übereinstimmende Gruppen sind abgeb. in Clarac's Musée des sculptures pl. 326, Nr. 1431, pl. 634, Nr. 1428. Vergl. Müller's Handb. §. 373. Anm. 2.

53) [S. 258.] Abgebildet bei Millingen a. a. O., die Münze von Korinth auch in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, 269.

54) [S. 259.] Am nächsten stehn der Aphrodite von Melos der Composition nach Statuen wie 1) diejenige aus dem Amphitheater von Capua bei Clarac pl. 598, Nr. 1310, auch in Müller's Denkmälern 2, Nr. 268, sodann 2) eine Statue in Dresden Clarac 595, 1301; 3) eine dergl. im Louvre bei Clarac pl. 341, Nr. 1362; 4) eine dergl. falsch ergänzte im capitolin. Museum das. 607, Nr. 1340.

55) [S. 260.] So bei der mit Ares gruppirten Aphrodite im Louvre, abgeb. bei Clarac pl. 326, Nr. 1431 und der capitolinischen das. 634, 1428, und von alleinstehenden Satuen aus der Reihe der mit der Aphrodite von Melos in der Composition übereinstimmenden, die in der vorhergehenden Note mit Nr. 2 bezeichnete.

56) [S. 260.] So z. B. eine Statue im Vatican Mus. Chiar. 1, 26. Clarac pl. 610, Nr. 1356, eine andere in Neapel, Clarac 600, 1323, eine dritte in Florenz das. pl. 626, Nr. 1408.

57) [S. 261.] Millingen a. a. O. p. 8, Welcker a. a. O. S. 442.

58) [S. 262.] Die Litteratur über die sogenannte Apotheose Homer's von Archelaos habe ich in meinen kunstarch. Vorll. S. 214 verzeichnet.

59) [S. 266.] Über die Formgebung und die Technik in dem Reliefe des Archelaos urteilt Brunn, Künstlergesch. 1, S. 590 f. durchaus verschieden; nach sehr genauem Studium des Originals im britischen Museum, dessen Autopsie Brunn abging, kann ich jedoch demjenigen, was er in technischer und formeller Hinsicht über das Kunstwerk sagt, fast in keinem Punkte beistimmen.

60) [S. 267.] Die richtige Ansicht über die Kentauren des Aristeas und Papias stellt Wieseler auf in den von ihm fortgesetzten Denkmälern der alten Kunst von O. Müller zu Nr. 597 und 598; die abweichende Auffassung dieser Compositionen bei Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 593, beruht auf dem thatsächlichen Irrthum, als habe der jüngere Kentaur nicht ebenfalls einen Eros getragen.

61) [S. 268.] Auf die Ähnlichkeit des älteren Kentauren mit dem Laokoon macht schon Visconti aufmerksam Mus. Pio-Clem. 2, 39, Opere varie 4, 120, 147, und es verweist auf dieselbe noch Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 344, als auf ein Beispiel, wie man in Rom ältere Kunstwerke nachahmte.

62) [S. 269.] Über Pasiteles vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 595.

63) [S. 270.] Über Stephanos vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 596.

64) [S. 270.] Über Menelaos vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 598.

65) [S. 270.] Vergl. O. Jahn in der Archäol. Zeitung von 1854. Nr. 66. S. 235 ff.

66) [S. 271.] Welcker im N. Rhein. Mus. 9, S. 275 ff.

67) [S. 273.] Vergl. O. Jahn a. a. O. S. 236.

68) [S. 274.] Über Arkesilaos vergl. Brunn, Künstlergesch. 1, S. 600.

69) [S. 274.] Die Münze der Sabina mit der Darstellung der Venus genetrix ist u. a. abgeb. in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, Nr. 266.

70) [S. 274.] Statuarische Nachbildungen der Venus genetrix siehe bei Clarac pl. 339, Nr. 1449, pl. 592, Nr. 1288, pl. 632 f. Nr. 1449 d. e. f., vergl. Müller's Handb. §. 376. Anm. 3.

71) [S. 275.] Über die Erotopägnien der alten Kunst vergl. O. Müller's Handbuch §. 391, Anmerk. 4.

72) [S. 277.] Über Zenodoros vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 603.

73) [S. 277.] Wenn nicht Luc. Gall. 24. auf Chryselephantintechnik des Zenodoros hinweist, über welche wir Näheres nicht wissen.

74) [S. 277.] Über M. Cossutius Kerdon vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 609.

75) [S 278.] Abgeb. in den Marbles of the British Museum Vol. 2, pl. 43.

76) [S. 278.] Über Polycharmos vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 528.

77) [S. 278.] Visconti Mus. Pio-Clem. 1, 10. Vergl. Müller's Handb. §. 377, 5.

78) [S. 278.] Über Menophantos vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 610, seine Venus ist abgeb. u. a. in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, Nr. 275.

79) [S. 278.] Über Antiphanes vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 605.

80) [S. 280.] Vergl. Plin. 36, 14, Müller, Handb. §. 174, 1, 309, 1.

81) [S. 280.] Vergl. Feuerbach, Der vaticanische Apollon, 2. Aufl., S. 363 ff.

82) [S. 281.] Abgeb. u. a. in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, Nr. 13.

83) [S. 281.] Abgeb. u. a. in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, Nr. 12.

84) [S. 284.] Vergl. mein Pompeji (Leipzig 1856) S. 219 f.

85) [S. 286.] Vergl. Müller's Handb. §. 406, 1, 2.

86) [S. 286.] Vergl. Müller a. a. O. 3—5.

87) [S. 287.] Vergl. Müller's Handb. §. 158, 5.

88) [S. 287.] Über Coponius vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 602.

89) [S. 287.] Über Decius vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 602. Bei unbefangener Prüfung der Stelle des Plinius über Decius (34, 44) wird man sich gewiss überzeugen, dass Decius dort verglichen mit Chares getadelt, nicht aber gelobt werden soll, und dass daher die Worte conparatione in tantum victus ut artificum minume probabilis videatur keineswegs mit Thiersch (Epochen S. 297, Note 11) und Sillig (im Catal. artificum v. Decius) in minume improbabilis zu ändern seien. Die admiratio, welche den beiden Kolossalköpfen des Chares und des Decius gezollt wird, bezieht sich auf die Grösse derselben, an Kunstwerth aber, fügt Plinius hinzu, lässt sich die Arbeit des Decius mit der des Chares nicht entfernt vergleichen.

90) [S. 288.] Vergl. Annali dell' Instituto 14, tav. d'agg. C.

91) [S. 288] Vergl. O. Jahn in den Berichten der königl. sächs. Gesellsch. der Wissenschaft von 1851, S. 119 ff.

92) [S. 292.] Vergl. Müller's Handb. §. 199, 204, 205 u. 421.

93) [S. 295.] Abgeb. in den Monumenti ined. dell' Instituto Vol. 3, pl. 11.

94) [S. 295.] Siehe z. B. Müller's Denkmäler d. a. Kunst 1, Nr. 365.

95) [S. 295.] Vergl. Müller's Handb. §. 433 (434) 2.

96) [S. 295.] Abgeb. in den Antichità di Ercolano 6, 66.

97) [S. 295.] Eine Reihe von Schaumünzen mit Statuen auf Viergespannen als Bekrönung von Triumphbögen siehe in Bartoli et Bellori Arcus triumphales tab 52.

98) [S. 296.] Abgeb. in den Monumenti ined. dell' Instituto V. 5, in Müller's Handb. §. 205, 2, ist die Statue noch unter dem irrigen Namen des Caracalla aufgeführt.

99) [S. 297.] K. Levezow: Über den Antinous dargestellt in den Kunstdenkmälern des Alterthums, Berlin 1808. 4.

100) [S. 298.] Am meisten wirklich künstlerischen Geist würde die bekannte Statue im Capitol (bei Levezow Taf. 3) offenbaren, wenn dieselbe mit Recht Antinous genannt würde und wenn man ihre Haltung so erklären dürfte, wie dies Welcker in seinem Katalog des bonner Gypsmuseums, 2. Aufl. Nr. 51, thut; allein die Benennung Antinous ist mindestens zweifelhaft, und daher die geistvolle und feingefühlte Erklärung Welcker's hinfällig. Ob die Statue Narkissos oder ob sie Hermes zu benennen sei, mag hier dahingestellt bleiben; vergl. Archäol. Zeitung 1857, Anzeiger Nr 108, S. 116*.

101) [S. 298.] Im Katalog des bonner Gypsmus. 2. Aufl. Nr. 143.

102) [S. 399.] Plin. 35, 22.

103) [S. 302.] Müller, Handb. §. 149, 3. 193, 6. Stark, Archäol. Studien S. 38.

104) [S. 306.] Vergl. Winkelmann's Gesch. d. Kunst, Buch 11, Cap. 3, §. 21.

105) [S. 306.] Abgeb. im Museo Chiaramonti 2, pl. 21 u. 22.

106) [S. 306.] Publicirt einzig und allein von Bartoli und Bellori in den Admiranda Romanae antiquitatis 16, 35—46 (63—70).

107) [S. 306.] Müller, Handb. §. 198, vgl. Stark, Archäol. Studien S. 39.

SIEBENTES BUCH.

ANHANG.

DER VERFALL DER ANTIKEN PLASTIK.

Die Schilderung des Verfalls und des Unterganges einer grossen Entwickelung, welche er durch die verschiedenen Stadien ihres Werdens und Wachsens begleitet hat, wird für den Geschichtschreiber fast unter allen Umständen eine unerfreuliche und nicht selten auch eine undankbare Aufgabe sein, unerfreulich nicht allein deshalb, weil es sich um den Verlust dessen handelt, was unsere Liebe, Bewunderung und Begeisterung erregt hat, sondern auch deshalb, weil die zu betrachtenden Erscheinungen wenig oder gar keinen Reiz bieten, oder sogar widerwärtig und abstossend sind; undankbar, weil der Schriftsteller empfindet, dass die Mehrzahl seiner Leser, welche der Darstellung des Aufblühens und der vollen Entfaltung einer grossen historischen Erscheinung mit Theilnahme gefolgt ist, der Schilderung des Verfalls und des Unterganges geringes Interesse entgegenbringt. Und doch kann grade diese im höchsten Grade nicht allein fesselnd sondern auch belehrend sein, wo es sich entweder um gewaltsame Zerstörung und um einen tragischen Untergang handelt, oder wo es gilt, die tiefer liegenden Ursachen und die im Geheimen eine langsame Auflösung bewirkenden Kräfte aufzuspüren, oder endlich wo sich mit dem Untergang einer älteren Entwickelung das Aufkeimen einer bedeutungsvollen jüngeren verbindet. Von der Gunst dieser drei Bedingungen kommt nun freilich dem Geschichtschreiber des Verfalls der antiken Kunst Wenig, und speciell dem Geschichtschreiber des Verfalls und des Unterganges der antiken Plastik fast Nichts zu gute. Denn die antike Kunst erlag nicht in tragischer Weise grossen Schlägen des Schicksals und gewaltsamer Zerstörung, sondern sie durchlebte ein langes, siechendes und mehr und mehr entkräftetes Greisenalter. Auch kann von tiefliegenden, verborgenen Ursachen ihres allmäligen Verfalls nicht die Rede sein, sondern diese Ursachen liegen auf der flachen Hand und sind in den Consequenzen der Thatsache, dass die griechische Kunst vom heimischen Boden losgerissen und unter ein an sich wenig kunstbegabtes und nicht im innersten Grunde kunstbedürftiges Volk verpflanzt wurde, mit voller Augenscheinlichkeit gegeben. Am ehesten könnte man noch den dritten Gesichtspunkt geltend machen, die Erhebung der christlichen Kunst auf den Trümmern der antiken; allein so wenig verkannt werden soll, dass auch die frühere christliche Kunst die Keime einer späteren grossen Entwickelung in sich trug, so bestimmt muss man behaupten, dass dieselbe weder an sich gleich vom Anfang an in einer Grösse und Bedeutsamkeit auftritt, welche sie fähig macht, an die Stelle der verlorenen antiken Kunst zu treten und für deren Verluste Ersatz zu leisten, noch auch als die Siegerin über ein älteres Kunstprincip bezeichnet werden darf, wie die christliche Religion als Siegerin über die untergehenden heidnischen Religionen

dasteht. Das thatsächliche Verhältniss ist vielmehr dieses, dass die früheste christliche Kunst noch von dem Erbe der antiken zehrt, und dass sich die Tradition der antiken Kunst, aber der schon tief gesunkenen, noch weit hinein in die christliche fortsetzt.

Trotz allem Gesagten aber ist eine Schilderung des Verfalls und des Unterganges doch nicht der blossen äusserlichen Vollständigkeit wegen in die Geschichte der alten Kunst aufzunehmen, sondern vielmehr deshalb, weil auch die Geschichte des Verfalls der alten Kunst noch Thatsachen darbietet, die eben so eigenthümlich interessant wie eigenthümlich instructiv sind, während sie zugleich für die wahrhaft staunenswerthe Lebensfähigkeit der alten Kunst ein glänzendes Zeugniss ablegen. Scheuen wir deshalb auch dieses letzte Stück unseres geschichtlichen Weges nicht, und suchen wir uns vor Allem mit den concreten Thatsachen bekannt zu machen.

Was zunächst die Grenzen dieser eigentlichen Verfallzeit der antiken Plastik anlangt, so ist man ziemlich allgemein darüber einig, dass der Beginn derselben bald nach Hadrian anzusetzen sei, bei dem zum letzten Male in der alten Geschichte eine hervorragende Liebhaberei der Kunst hervortritt, die sich selbst bis zum ausübenden Dilettantismus steigerte und sich in einer äusserlich in der That grossartigen Förderung des Kunstbetriebes offenbarte. „Wäre es möglich gewesen, sagt Winkelmann (Gesch. der Kunst 12, 1, 22), die Kunst zu ihrer vormaligen Herrlichkeit zu erheben, so war Hadrianus der Mann, dem es hierzu weder an Kenntnissen noch an Bemühung fehlte; aber der Geist der Freiheit war aus der Welt gewichen, und die Quelle zum erhabenen Denken und zum Ruhme war verschwunden." Alles was in der Kunst durch fürstliche Gnade und Freigebigkeit, durch allseitige Theilnahme eines gebildeten Publicums, durch den ausgedehntesten Betrieb und einen vielseitigen äusserlichen Bedarf bewirkt und geschaffen werden kann, wurde damals bewirkt und geschaffen, was aber aus tieferen Quellen, aus einem innerlichen nationalen und religiösen Bedürfniss und aus genialer Selbstbestimmung fliesst, geht der Kunst im Zeitalter Hadrian's ab, so gut wie es ihr fast durchaus seit ihrer Übersiedelung nach Rom gefehlt hatte. Die Stellung der Dienstbarkeit aber, welche die griechische Kunst in Rom von Anfang an eingenommen hatte, wurde durch Hadrian's Eifer nicht beseitigt, sondern grade vollendet, denn die Steigerung, welche die Kunst durch die Liebhaberei dieses Kaisers erfuhr, war keine natürliche, sondern eine gemachte und gezwungene, die einzig und allein auf dem Impuls von oben beruhte, und eben deshalb ermatten musste, sobald dieser Impuls ermattete oder aufhörte. Dies geschah nicht plötzlich, aber es geschah nach und nach in wachsendem Verhältniss. Dazu kommt aber ein Anderes. Je glänzender äusserlich der Aufschwung der Kunst unter Hadrian gewesen war, in je grösserer Zahl ihre Werke sich überall dem Blicke entgegendrängten, einen desto grösseren Einfluss mussten sie auf die Production der Folgezeit ausüben. Ein solcher liegt offenkundig vor, und man kann gradezu aussprechen, dass, während die Kunst in Rom bis auf Hadrian die höchsten Leistungen der Blüthezeit als ihre Vorbilder betrachtete, diejenige der Zeit von den Antoninen abwärts an die Hervorbringungen der zunächst vergangenen Periode anknüpft, über welche sie nur in ganz einzelnen Richtungen hinausgeht. Von hier also beginnt die Nachahmung der Nachahmung, die Reproduction der Reproductionen,

die vollständige Unselbständigkeit der Kunst, und das ist der Anfang vom Ende. Denn wenn wir schon bei den Werken der neuattischen Künstler darauf hinweisen mussten, dass ihr Studium früherer Schöpfungen und ihre Abhängigkeit von diesen Vorbildern sie zur Manier anstatt zum stilgemässen Bilden gebracht habe, so ist es wohl von selbst einleuchtend, dass bei einer weiteren Abhängigkeit der Kunst von mehr oder minder manierirten Mustern die letzte innerliche Garantie eines gesunden und natürlichen Producirens hinwegfällt, und dass es von äusseren Umständen abhangt, wie lange und in welcher Stärke sich die Tradition einer nicht mehr verstandenen und mit Überzeugung ergriffenen Technik fortsetzt und erhält.

In Betreff der Quellen für die Geschichte des Kunstverfalls muss hervorgehoben werden, dass uns schriftliche Nachrichten fast gänzlich mangeln, und dass die wenigen Notizen, die wir aus alten Schriftstellern zusammenlesen können, von sehr untergeordneter Bedeutung sind. Wir sehn uns deshalb fast ausschliesslich auf die Kunstwerke selbst und auf unser eigenes Urteil angewiesen. Unter den Kunstwerken sind es aber wiederum fast allein die Porträts und die Reliefe von öffentlichen Denkmälern, deren Entstehungszeit wir mit Sicherheit nachweisen, die wir mithin als geschichtlich leitend und massgebend betrachten können, denn unter den Werken idealen Gegenstandes ist, abgesehn von einer gleich zu erwähnenden Classe, kaum eines als durch Inschrift, Material, Fundort, technische Eigenthümlichkeit sicher datirt zu betrachten. Es kann freilich an sich keinem Zweifel unterliegen, dass auch in der Periode des Verfalls die altbekannten Gegenstände aus dem Idealgebiete noch immer reproducirt, dass manche der Götterstatuen und allegorischen Personificationen, welche unsere Museen erfüllen, damals verfertigt worden sind, war ja doch der Bedarf an solchen Bildwerken kein wesentlich anderer geworden als in der früheren Zeit, wurden doch Decorationssculpturen für die mannigfachen öffentlichen und privaten Bauten der späteren Kaiser so gut, wenn auch vielleicht nicht in der Anzahl erfordert, wie für die Bauten der vergangenen Periode. Und in so umfassender Weise man sich auch durch Benutzung älterer Kunstwerke zu helfen wusste, wofür z. B. die Auffindung von Werken, wie der farnesische Stier und manche andere in den Ruinen der Thermen des Caracalla[1]), oder die Benutzung der Reliefe vom Forum und vom Triumphbogen Trajan's zur Decoration des Constantinsbogens beweist, so kann doch nicht angenommen werden, dass man sich ausschliesslich auf solche Versetzung älterer Monumente in die Neubauten beschränkt und auf eigene Production gänzlich verzichtet habe. Auch fehlt es unter den erhaltenen Idealbildern nicht an solchen, welche der Verfallzeit durchaus würdig erscheinen und dem Begriffe von der Kunstfertigkeit der Periode zwischen den Antoninen und Constantin, welchen wir von den Porträtstatuen und Büsten abziehn können, entsprechen. Dennoch bleibt es misslich, dieser Periode und namentlich bestimmten Zeitpunkten innerhalb dieser Periode dieses und jenes nicht datirte Sculpturwerk zuzuweisen und darauf dann weitere Schlüsse zu bauen; denn der blosse Masstab grösseren und geringeren Werthes oder Unwerthes ist hier wie in allen Fällen ein unsicherer, da wir nicht im Stande sind nachzuweisen, ob eine Arbeit aus der Hand eines Pfuschers und Handwerkers, oder aus derjenigen eines Künstlers stammt, der auf der Höhe seiner Zeit stand. Auch ist es Thatsache, dass, wo immer einzelne Kritiker versucht haben, bestimmte Werke idealen Gegenstandes den verschiedenen Abschnitten

unserer Periode zuzuweisen, ihr Urteil ein mehr oder weniger schwankendes, und ihre Argumentation eine unsichere gewesen ist.

Nur in Beziehung auf eine Classe von Darstellungen ausserhalb des Kreises der Porträts und der Monumentalreliefe dürfen wir uns die Fähigkeit einer bestimmteren kunstgeschichtlichen Datirung zutrauen, in Beziehung nämlich auf die Darstellungen fremder, barbarischer, namentlich orientalischer Gottheiten und Cultusfiguren. Denn die Geschichte des Eindringens fremdländischer Culte in die Religion der griechisch-römischen Welt ist wenigstens in ihren Umrissen bekannt[1]).

Die am frühesten in den Kreis der griechischen Kunst eingedrungene fremdländische Cultgestalt ist der ägyptische Sarapis, der schon in der Periode Alexander's von Bryaxis als eine tiefempfundene Modification des Zeusideals gebildet wurde, wie früher (S. 45) erwähnt worden, und von dem wir eine nicht ganz unbeträchtliche Reihe zum Theil vorzüglicher, aus der ersten Periode der griechischen Kunst in Rom oder aus Hadrian's Zeitalter stammender Nachbildungen besitzen. Demnächst war es der Isisdienst, der in der römischen Welt zur Aufnahme kam und zwar schon im Zeitalter der Kaiser aus dem julischen Geschlecht, obgleich er erst in unserer Periode zu öffentlicher Anerkennung und Geltung gelangte, namentlich durch Commodus und Caracalla, die sich zu demselben bekannten. Die frühesten sicher datirten Statuen der Isis und römisch-griechischer Isisdienerinen stammen aus Pompeji, gehören also in die Zeit zwischen 63 und 79 n. Chr., die grosse Masse derselben dagegen, von der die Zusammenstellung bei Clarac (pl. 936—994) eine Vorstellung giebt, stammt ohne Frage aus der Zeit der eben genannten Kaiser. Trotz manchen Modificationen im Einzelnen stimmen doch diese Gestalten in allem Wesentlichen mit einander überein; äusserlich charakterisirt sie eine oberflächliche Nachahmung ägyptischer Tracht, eine steifgefaltete bis auf die Füsse reichende Tunica und ein gefranztes, über der Brust geknotetes Obergewand, wozu als Attribute bald die Lotosblume, bald das Sistrum oder Ähnliches sich gesellt; für das Künstlerische ist eine durchaus manierirte und oberflächliche Nachahmung der ägyptischen Auffassungsweise der menschlichen Gestalt bezeichnet, eine affectirte Regungslosigkeit und Steifheit, die aber natürlich in diesen äusserlichen und unverstandenen Nachahmungen nur im höchsten Grade unerquicklich wirkt, und die von allen fremden Kunstelementen vielleicht am wenigsten dazu geeignet ist, die hinsiechende griechisch-römische Kunst aufzufrischen. Das gilt natürlich in gleichem, zum Theil in noch höherem Grade von etlichen anderen ägyptischen Cultgestalten, welche aus römisch-griechischen Werkstätten auf uns gekommen sind, von Darstellungen des Harpokratesknaben, der übrigens hauptsächlich in kleinen, zu Amuleten bestimmten Erzfigürchen erhalten ist, von einzelnen solchen des Anubis, des Canopus u. A., die in diesen späten Nachahmungen nur noch Scheusale sind.

Nächst den ägyptischen fanden die syrischen und einige andere orientalische Culte die früheste Aufnahme in Rom, in geringem Umfange schon unter Neros Regierung, ausgedehnter unter Septimius Severus, ohne gleichwohl auf die bildende Kunst halbwegs den Einfluss auszuüben, welchen das Ägyptische auf dieselbe ausübte. Darstellungen der syrischen Götter in griechisch-römischen Kunstwerken gehören unter unserem Denkmälervorrath immer zu den Seltenheiten, so die auf Löwen sitzende, der Magna Mater verwandt gestaltete, syrische Grosse Göttin, der Zeus-Belos (Baal), der phrygische Atys, der kappadokische Dolichenus und etliche Andere.

Um so zahlreicher sind dagegen die Monumente des aus assyrischen und persischen Elementen gemischten Mithrascultus, welcher namentlich seit Domitian und Commodus zu grosser Bedeutung gelangte, und dessen Kunstdenkmäler aus fast allen Theilen des weiten Römerreiches wir noch nach Hunderten zählen können[3]). Die in Statuengruppen und in Reliefen wiederholte Hauptvorstellung ist die des Stieropfers, welche durchaus typisch geworden ist, und in einzelnen Exemplaren für die Kunstfertigkeit dieser Zeit ein unerwartet günstiges Zeugniss ablegt, mag man auf die naturwahre und lebendige Darstellung des zu Boden geworfenen Stieres oder auf die Haltung des auf ihm knienden und ihn erdolchenden Jünglings, oder auf die zum Theil recht zarte, wenn auch verkünstelte Behandlung des Gewandes bei dem Letzteren sehn. Als Vorbild der Composition im Ganzen werden wir die Darstellungen stieropfernder Siegesgöttinen betrachten dürfen, dergleichen wir eine geschichtlich bei dem in der Diadochenzeit lebenden Menächmos (oben S. 138) nachweisen können, immerhin aber haben wir in den Mithrasmonumenten eine nicht ganz unbedeutende und, wie gesagt, in einigen Exemplaren wohlgelungene Modification dieser älteren Vorbilder anzuerkennen, die in Verbindung mit einigen weiterhin zu erwähnenden Porträtstatuen uns warnen muss, den Verfall der Kunst im Formellen und Technischen zu hoch hinauf zu datiren. Dass gleichwohl die Mithrasdarstellungen so wenig wie die der Isis im Stande waren, der Kunst im römischen Reiche zu einem neuen Aufschwunge zu verhelfen, versteht sich von selbst; sie brachten eine neue Form, die dann gedankenloser Weise immer und immer wiederholt wurde, und welche das Schicksal aller anderen aus älterer Zeit stammenden Formen theilte, das ist Alles. Von anderen, in Hinsicht auf die Religionsgeschichte wichtigen, in Betreff der Kunst wenig relevanten Figuren des mithrischen Cultus schweige ich, aber ich muss zum Schlusse dieser Skizze fremder Cultgestalten in der griechisch-römischen Kunst noch des mit Mithras etwa gleichzeitig eingedrungenen Äon[4]) gedenken, welcher auf dem Gebiete der Plastik in lebensgrossen Figuren zugleich als der Repräsentant einer in Münzen und Gemmen zahlreicher vertretenen Classe von abstrus-allegorischen und mystischen Bildungen[5]) dasteht, in denen ein überschwängliches Alleins religiöser Mächte dargestellt werden sollte. Äon ist eine Mischgestalt aus allerlei Formen, sein Löwenkopf soll Stärke, seine Flügel sollen die Schnelligkeit bedeuten, die ihn umwindende Schlange ist das Symbol der steten Selbsterneuerung, als Mass der Zeiten hält er einen Stab, und ein Schlüssel in seiner Hand deutet auf die Erschliessung des Verborgenen, die Weintraube ist Symbol der Fruchtbarkeit, und die ihm beigegebenen Attribute des Hahns, der Zange und des Hammers beziehn sich auf Wachsamkeit und Arbeit. Betrachtet man diese Darstellung von künstlerischem Standpunkte, so wird man Feuerbach's Wort (Gesch. d. Plastik 2, 217) unterschreiben: „Das Ding ist höchst symbolisch, tiefsinnig, aber doch nichts weiter als ein Scheusal."

Sehn wir aber von diesen Bildwerken ab und halten wir uns an diejenigen Gegenstände der plastischen Darstellung, welche uns in consequenter historischer Abfolge vorliegen, namentlich an die Porträts und an die Reliefe von öffentlichen Monumenten, so können wir an ihnen drei Hauptstufen oder Perioden des Verfalls der Kunst wahrnehmen, deren erste die Regierung der Antonine bis zum Tode des Commodus (192 n. Chr.) umfasst, während das Ende der zweiten etwa durch die Regie-

rung des Gallienus und die sogenannten dreissig Tyrannen (triginta tyranni, 260 n. Chr.) bezeichnet wird, und die dritte sich etwa bis zur Zeit des Theodosius oder bis zum Ende des vierten Jahrhunderts ausdehnen lässt. Einen absoluten Abschluss der antiken Kunstübung kann man freilich auch hier nicht statuiren, aber theils gewinnt die christliche Kunst von dieser Zeit an überwiegenden Einfluss, theils fehlt den Productionen so durchaus alle und jede Bedeutung in Hinsicht auf das Künstlerische, dass sich eine Ausdehnung der antiken Kunstgeschichte in noch spätere Zeiten durch Nichts rechtfertigen lassen würde.

Während der Regierung der Antonine wirken in der bildenden Kunst die Impulse der hadrianischen Zeit nach; die Antonine schätzen und fördern die Kunst, wenngleich nicht entfernt in dem Masse wie Hadrian, und besonders die Porträtbildnerei und die historische Reliefsculptur wird noch cultivirt. Auf beiden Gebieten aber sind die Zeichen der Abnahme des künstlerischen Vermögens sehr deutlich wahrzunehmen, und zwar einerseits in dem immer mehr hervortretenden platten Realismus, andererseits in der zunehmenden Verkennung der natürlichen Gesetze und Schranken der Darstellung und der Technik. In den Porträts macht sich der beginnende Verfall besonders dadurch geltend, dass an die Stelle einer freien geistigen Auffassung der Persönlichkeit, mochte diese in ihrer vollen Individualität, mochte sie idealisirt dargestellt werden, eine mehr äusserliche, zum Theil ängstliche Wiedergabe der Ähnlichkeit tritt, welche sich über Kleinigkeiten und Zufälligkeiten, wie Hautfalten und dergleichen nicht mehr zu erheben versteht und die sich mit einer besonders in den Nebendingen peinlichen Sorgfalt der Technik verbindet. Dies zeigt sich ganz besonders in der Behandlung des Haares, und zwar am auffallendsten bei den Porträts des M. Aurelius und des Lucius Verus. Beide müssen sehr krauslockiges Haar gehabt haben, welches sie ziemlich kurz geschnitten trugen, und welches der Wirklichkeit möglichst genau entsprechend wiederzugeben die Bildhauer unendliche Mühe aufwandten; das gilt von allen Porträts dieser Kaiser, besonders aber von ein paar Büsten im Louvre (Nr. 138, 140, 145); das gesammte Haar ist hier in eine Unzahl kleiner Locken zerlegt, die einzeln mit dem Bohrer unterhöhlt sind, ohne dass auch nur irgendwo eine grössere zusammenhaftende Partie sich fände. Die Absicht ist, den Eindruck des Leichten, wollartig Lockeren hervorzubringen, und man glaubt wahrzunehmen, wie die Künstler alle ihre Vorgänger in virtuoser Überwindung der Schwierigkeiten der Technik und des Materials zu übertreffen wähnten, allein, abgesehn davon, dass die Virtuosität, wo sie sich auf derartige Nichtigkeiten und werthlose Spielereien wendet, einen gar unerfreulichen Eindruck macht, ist der Effect grade der entgegengesetzte von demjenigen, den die Künstler beabsichtigt haben; weit entfernt wie wirkliches Haar auszusehn oder den Eindruck des Weichen und Lockeren zu machen, sehn die Perücken des M. Aurelius und des L. Verus etwa aus wie gewisse Korallenarten und mehr als bei den meisten anderen Werken der Plastik wird man bei diesen Porträts an das starre Material und seine eigenthümliche Natur erinnert. Ähnliches gilt von den weiblichen Porträtbüsten dieser Zeit, bei denen immer grösserer Fleiss auf die Darstellung der immer abgeschmackteren Haartracht verwendet wurde. Diese so gut wie die seit dieser Zeit gewöhnlich werdende Bezeichnung der Brauen und diejenige der Augensterne durch einen kreisförmigen Einschnitt in den Augapfel, die in immer krausere und kleinlichere Fältelung übergehende Drapi-

rung und die geleckte Eleganz in dem Beiwerk wie der Waffnung sind freilich scheinbar nur Äusserlichkeiten und Kleinigkeiten, aber sie zeigen, wenn man auf den Grund der Erscheinung geht, Beides, das Versinken der Kunst in den Realismus und die Verkennung ihrer Darstellungsmittel. Das sichere Bewusstsein ihrer Principien ist der Kunst verloren gegangen, und es paart sich in ihren Productionen auf eine seltsame Weise das gedankenlose Festhalten an der Tradition mit dem unklaren Streben nach der Durchbrechung der Schranken, welche die frühere Technik anerkannt und geheiligt hatte. Trotzdem aber müssen wir die Porträtstatuen und Porträtbüsten, welche letzteren im Verhältniss zu den ersteren immer häufiger werden, so wie auch die ikonischen Statuen über die idealisirten überwiegen, immer noch als sehr ehrenwerthe Kunstwerke und jedenfalls als die höchsten und gediegensten Leistungen dieser Zeit anerkennen, während sich der Mangel an Geist und Geschmack auf dem Gebiete der Reliefbildnerei an öffentlichen Monumenten ungleich augenscheinlicher hervordrängt.

Hierfür zeugen in unwidersprechlicher Weise die Reliefe vom marmornen Fussgestell der Granitsäule, welche von M. Aurelius und L. Verus zu Ehren des Antoninus Pius errichtet wurde, diejenigen von der Säule M. Aurelius' und diejenigen von dem zu Ehren dieses Kaisers errichteten Triumphbogen. Die Reliefe von dem Piedestal der Granitsäule des Antoninus Pius[6]), welches allein uns erhalten ist, stellen an der Vorderseite die Vergötterung des Kaisers und seiner Gemahlin, der älteren Faustina, an den Nebenseiten einen Act der Leichenfeier (die decursio funebris) dar. In dem Hauptrelief sehn wir rechts die Göttin Roma am Boden sitzend, links die Personification des Campus Martius als des Locales der Consecration, eine nackte Jünglingsgestalt, welche einen Obelisken hält. Die Mitte der Tafel nimmt der beschwingte, durch Schlange und Kugel bezeichnete Genius der Ewigkeit ein, der in schräger Richtung emporfliegt, und auf dessen Rücken, von zweien Adlern, dem officiellen Symbol der Vergötterung umschwebt, Antoninus und Faustina sitzen. Das Lob der Verständlichkeit kann man dieser Composition nicht streitig machen, und auch die technische Ausführung ist nicht ohne Sorgfalt und Geschick gemacht, aber nicht allein ist die Gewandung der Roma stark überladen und der Genius der Ewigkeit steif und ungefällig, sondern die Art, wie das apotheosirte Paar in puppenhafter Kleinheit auf seinem Rücken zwischen den grossen Flügeln sitzt, nicht etwa sich haltend — wie der apotheosirte Titus in dem Relief an seinem Triumphbogen sich auf dem Adler reitend an dessen Schwingen hält — sondern in unbegreiflicher Weise thronend balancirt, ist überaus abgeschmackt und lächerlich. Dennoch ist diese Composition denjenigen an den Nebenseiten überlegen, denn diese sind überaus dürftig erfunden und mangelhaft ausgeführt.

Die Triumphalreliefe an der Säule des M. Aurelius, die Thaten des Kaisers in seinem Feldzuge gegen die Marcomannen darstellend, geben sich auf den ersten Blick als eine blosse Nachahmung der Reliefe von der Trajanssäule zu erkennen, als deren freilich weniger imposantes Seitenstück die Säule im Ganzen erscheint. Die Mittheilung eines, und zwar des interessantesten Stückes in Fig. 101. wird uns der Mühe überheben, die in Rede stehenden Reliefe im Einzelnen zu schildern. Wir sehn in der mitgetheilten Darstellung eine Scene, welche sich auf göttliche Hilfe im Kampfe bezieht, Jupiter pluvius, der Gott des Regens und Ungewitters, lässt auf die Römer erquicken-



Fig. 101. Probe von den Reliefen der Säule des Marcus Aurelius.

den Regen niederströmen, den sie in Schilden und Helmen auffangen und von dem neugestärkt, sie auf die Feinde eindringen, auf welche von dem anderen Arme des Regengottes ein gewaltiges Hagelwetter herniederfährt, das Verwirrung in ihrem Heere anrichtet, so dass sie sich vor den siegenden Römern demüthigen müssen. Dies ist die poetischeste Composition des ganzen Reliefbandes, ich brauche wohl nicht nachzuweisen, wie wenig Poesie trotzdem in ihr liegt, und mit wie geringem Geschick die dramatischen Motive ausgebeutet sind; das Ganze ist eben so überladen wie geist- und leblos, und während sich in den Reliefen dieser Säule die plattrealistische Chronikenmanier wiederholt, die wir an den Reliefen der Trajanssäule kennen gelernt haben, fehlt ihnen fast durchaus die Energie der Auffassung und des Ausdrucks jener Reliefe, es fehlt die Tüchtigkeit und der Ernst in der Ausführung und Formgebung, und auch nach jenen tiefer empfundenen Episoden, welche den Darstellungen der trajanischen Kriegsthaten eingestreut sind, wird man hier vergebens suchen, während allerlei Nichtigkeiten und Nebendinge wie Heuschober, Holzstapel, Viehställe und dergleichen vielleicht mit noch etwas grösserer Gewissenhaftigkeit abgebildet sind. Die meisten der dargestellten Handlungen, bei denen Massenbewegungen und weite Räume in's Kleine und Enge gezogen werden mussten, machen einen überaus kümmerlichen Eindruck und erinnern lebhaft an das Marionettentheater.

Unter den jetzt im capitolinischen Museum und im Palaste der Conservatoren in Rom befindlichen Reliefen von Triumphbogen des M. Aurelius[7]) geben sich zwei als Nachahmungen von Reliefen des Trajansbogens zu erkennen. Sie stellen die Begnadigung kniender Feinde und das Dankopfer des Kaisers dar, und sind beinahe in jeder einzelnen Figur in den genannten

Vorbildern nachweisbar. Dazu kommen zwei andere, der Kaiser auf dem Triumphwagen und die Überreichung der Kugel der Weltherrschaft an denselben durch die Göttin Roma, beide ebenfalls auf Reminiscenzen aus trajanischer Zeit beruhend. Zwei grössere Platten gelten der Apotheose der jüngeren Faustina und der Verkündigung derselben. Letztere ist den Adlocutionsreliefen nachgebildet, Erstere dagegen ist eine ungefähre, wenngleich modificirte Nachbildung der oben besprochenen Apotheose des Antoninus und der älteren Faustina. Die Kaiserin wird auch hier von einem geflügelten, hier weiblichen und eine grosse Fackel tragenden Genius emporgetragen und zwar vom flammenden Scheiterhaufen hinweg, neben dem eine localbezeichnende Jünglingsfigur am Boden sitzt und dem gegenüber der Kaiser thronend dargestellt ist. Bei im Übrigen ungefähr gleichen Kunstwerth zeichnet sich diese Composition vor der vorbildlichen durch eine würdigere und naturgemässere Stellung der auf dem Rücken des Genius sitzenden Kaiserin aus.

Obgleich nun diese Reliefe schon an und für sich als datirte Monumente ihre kunstgeschichtliche Wichtigkeit haben, so gewinnen sie eine erhöhte Bedeutung noch durch dem Umstand, dass sie uns den Masstab zur Beurteilung des Kunstvermögens dieser Zeit in der Reliefbildnerei überhaupt darbieten. Denn, wenngleich Winkelmann bei Gelegenheit ihrer Besprechung[8]) mit Recht bemerkt, dass zur Ausführung öffentlicher Monumente nicht immer die vorzüglichsten Künstler auserlesen werden, so würde es doch aller Vernunft und Erfahrung widersprechen, anzunehmen, dass von anderen, wenn auch geschickteren Händen, gleichzeitig viel Vortrefflicheres, oder gar ganz Stilverschiedenes gearbeitet wurde. Dieser Grundsatz muss festgehalten werden, wenn man eine sehr bedeutende und interessante Erscheinungsform der antiken Kunst, deren Hauptentwickelung allerdings dem Zeitalter der Antonine angehört, kunstgeschichtlich richtig auffassen und beurteilen will. Ich spreche von den Sarkophagreliefen, welche als die zahlreichste Classe aller Reliefbildungen eine kleine Kunstwelt für sich darstellen, in der wir uns, soweit dies in der Kürze möglich ist, zu orientiren versuchen wollen[9]).

Die Sarkophage selbst sind steinerne Särge von der Grösse, dass sie einen menschlichen Leichnam, in einzelnen Fällen auch deren zwei bequem fassen können, sie sind aus einem Steinblock gearbeitet und mit einem entweder flachen, oder nach Art eines flachen Daches gestalteten Deckel aus einer Steinplatte geschlossen, auf welchem nicht selten die Gestalt des Verstorbenen bequem gelagert (nicht wie schlafend oder todt wie in mittelalterlichen Grabmonumenten) in statuarischer Ausführung dargestellt ist, während das ganze Geräth nach verschiedenen architektonischen Schematen, die bald von den Formen der Wohnung oder des Tempels, bald von derjenigen des Altars oder anderer Geräthe wie Wasserbehälter und Keltergefässe entlehnt sind, gegliedert und ornamentirt erscheint. Die Reliefe aber, um welche es sich hier handelt, finden sich entweder an der vorderen Langseite oder an dieser und den beiden Schmalseiten des Sarkophags, während die hintere Langseite, mit welcher der Sarkophag gegen die Wand des Grabgewölbes gestellt wurde, unverziert blieb. Diese Reliefe sind nun zum Theil rein oder wenigstens überwiegend ornamentaler Natur, sie bestehn z. B. aus Blumen- und Fruchtgehängen oder zeigen das Porträt des Verstorbenen in medaillonartiger Behandlung, oder auch nur die Grabinschrift in einem tafelartigen Rahmen von Genien gehalten, und was der-

gleichen mehr ist, in der unendlichen Mehrzahl aber gehören sie der höheren Figurenplastik an, und bieten auf der Lang- und den Schmalseiten entweder eine zusammenhangende Darstellung oder drei untereinander innerlich oder in einer Scenenabfolge zusammenhangende Darstellungen. Die Gegenstände dieser Darstellungen sind in einer kleinen Minderheit von Fällen aus dem realen Leben entnommen und vergegenwärtigen die Beschäftigung oder den Stand des Verstorbenen oder dessen Sterbescene und die Todtenklage (conclamatio) der Verwandten, oder sie deuten den Lebenslauf oder die Schicksale des Verstorbenen in besonders hervorstechenden Scenen an; in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle aber sind die Gegenstände entweder allegorischer Natur, oder sie sind aus dem Gebiete der Götter- oder der Heroensage entnommen, und stellen Scenen dar, welche sich entweder auf den Tod, den Schmerz der Trennung durch den Tod und die Liebe der Überlebenden, oder auf die Hoffnung einer Wiedererweckung der Todten und auf ein neues, seliges Leben jenseits des Grabes beziehn. Die Fülle der in den Sarkophagreliefen dargestellten mythischen Gegenstände ist eine fast unübersehbare und die Wahl meistens eine durchaus sinnige, leicht verständliche, nicht selten eine wahrhaft geistreiche und sehr fein empfundene. Sie erstreckt sich fast über das ganze Gebiet der künstlerisch gestalteten Götter- und Heroensage, wenngleich aus doppeltem Grunde gewisse Mythen- und Sagenkreise und gewisse einzelne Gegenstände mit entschiedener Vorliebe behandelt worden sind. Einerseits nämlich ist eine Rücksichtnahme auf die von der Kunst früherer Epochen vorzugsweise durchgebildeten Darstellungen unverkennbar, was z. B. von den vielfach wiederkehrenden Amazonenkämpfen gelten wird, denen eine tiefer greifende Bedeutung schwerlich ohne Künstelei zugesprochen werden kann, andererseits aber hat offenbar die Bedeutsamkeit der Gegenstände, die an sich schon eine Beziehung auf Tod und Unsterblichkeit hatten, oder die vermöge ihrer Anwendung diese Beziehung erhielten, die Wahl bestimmt. Aus dieser Rücksichtnahme erklären sich z. B. die häufig wiederholten Darstellungen von Luna und Endymion — süsses Entschlummern und seliges Erwachen —, oder die noch häufiger wiederholten Scenen des Raubes der Persephone, deren ganzer Mythus die Hoffnung eines neuen Lebens nach dem Tode verkündete; aus ähnlichen Gründen sind vielfältige Bilder aus dem Mythenkreise des Dionysos gewählt, Scenen, die entweder an ein ungetrübt heiteres Dasein erinnern, dergleichen man nach dem Tode hoffte oder an den vergangenen Rausch des Lebens, oder — in den Schicksalen des Gottes selbst — an die Seligkeit, die aus dem Kampf und Schmerz des Lebens hervorblüht. Einen ähnlichen Gedanken, den der endlichen Beseligung, enthalten die Bilder aus dem Mythus von Amor und Psyche, während die Darstellungen der Alkestis oder diejenigen des Protesilaos, welche beide aus dem Hades wiederkehrten, die Hoffnung einer Rückkehr aus dem Reiche der Schatten und der Wiedervereinigung mit den Geliebten aussprechen, und was dergleichen mehr ist.

Fassen wir nun die kunstgeschichtliche Seite der Fragen in's Auge, welche sich an die Sarkophagreliefe knüpft, so muss vor Allem bemerkt werden, dass der Gebrauch der Sarkophage, welche, wie oben bemerkt ist, von der Grösse sind, einen menschlichen Leichnam aufzunehmen, mit der Sitte, die Todten zu begraben anstatt sie zu verbrennen [10]), ursächlich zusammenhangt. Nun ist es freilich ein starker Irrthum, wenn man annimmt, die Sitte des Todtenbegrabens anstatt der Verbrennung

der Leichen gehöre ausschliesslich dem späteren Alterthume an, denn dies ist so wenig der Fall, dass sie in Griechenland wie in Rom vielmehr der Sitte der Leichenverbrennung vorangegangen, und dass sie während des ganzen Alterthums niemals völlig ausser Übung gekommen ist; aber ganz richtig ist die Behauptung, dass die Sitte des Begrabens in Rom im Zeitalter der Antonine in allgemeineren und überwiegenden Gebrauch kam, ob unter dem Einfluss orientalischer oder unter demjenigen christlicher Ideen und Vorstellungen mag unentschieden bleiben. In voller Übereinstimmung mit dieser Thatsache geben sich die Sarkophagreliefe bei einer selbst oberflächlichen Prüfung ihres Stiles und ihres künstlerischen Werthes ihrer grossen Mehrzahl nach als Arbeiten aus der Periode der sinkenden Kunst und des Kunstverfalls zu erkennen, und zwar als handwerks- und selbst fabrikmässig im Voraus für den Verkauf angefertigte Arbeiten, wofür ausser der häufigen Wiederholung einer und derselben Composition mit geringen Abweichungen besonders auch der Umstand zeugt, dass nicht ganz selten in den mythischen Scenen die Köpfe der Hauptpersonen, welche porträtähnlich gebildet wurden, unausgeführt auf uns gekommen sind, indem sie erst bei dem Verkauf des Sarkophags nach Massgabe der Züge des in dem Sarkophag Beizusetzenden ausgearbeitet werden sollten. Nicht wenige dieser Compositionen sind als Compositionen vortrefflich, einige bewunderungswerth, und es kann kaum einem Zweifel unterliegen, dass sie die Copien älterer Kunstwerke, plastischer wie malerischer sind, in Absicht auf die Zeichnung und Ausführung aber sind die meisten selbst der vortrefflichsten Compositionen von sehr untergeordnetem Werthe, und stimmen vollkommen mit dem Masse des Kunstvermögens überein, welches sich aus den datirten öffentlichen Reliefen als dasjenige der Zeiten von den Antoninen abwärts herausstellt. Nicht wenige andere Sarkophagreliefe, und zwar hauptsächlich diejenigen mit allegorischen Darstellungen oder mit Darstellungen aus dem Alltagsleben, oder endlich diejenigen mit seltener oder mit singulär behandelten mythischen Stoffen leiden auch in Hinsicht auf die Composition an allen Mängeln und Fehlern, welche den monumentalen Reliefen der Verfallzeit der Kunst anhaften, namentlich an Überladung und an Dürftigkeit der Motive, und mit doppeltem Rechte wird man diese Arbeiten als Producte eben dieser Periode der sinkenden Kunst zu betrachten haben, über welche sie gegenüber den monumentalen Reliefen das Urteil nur in sofern zu modificiren im Stande sind, als sie Zeugniss ablegen, dass in dieser Zeit eine Fülle tiefsinniger Ideen über das Wesen und das Loos des Menschen vor und nach dem Tode verbreitet war, die nach einem künstlerischen Ausdrucke rangen, ohne gleichwohl Neues von künstlerischer Bedeutung erzeugen zu können. Denn in Betreff des Künstlerischen, in Betreff selbst des bildlichen Ausdrucks im weitesten Sinne sind grade diejenigen Reliefe von dem zweifelhaftesten Werth oder dem untergeordnetsten Range, aus denen die tiefsinnigsten und philosophischesten Ideen zu uns sprechen. Während nun, wie gesagt, die überwiegende Mehrzahl der Sarkophagreliefe sich in der so eben angedeuteten Weise als unzweifelhafte Producte der Verfallzeit der Kunst zu erkennen geben, zeigt sich eine verhältnissmässig geringe Minderheit, an und für sich betrachtet aber eine immerhin noch ziemlich zahlreiche Classe ausgestattet mit den Reizen fast tadelloser Schönheit sowohl der Composition wie der Formgebung, voll von dem Geist und zugleich von der edlen Masshaltung der besseren Perioden der griechischen Kunst und jedenfalls

der im Vorstehenden bezeichneten Mehrheit in jedem Betracht unendlich überlegen auch da, wo sich schon einzelne Fehler der späteren Reliefbildnerei, namentlich derjenige der Überladung finden. Und so irrthümlich es ist, die Sitte des Begrabens anstatt des Verbrennens der Leichen auf die Zeiten von den Antoninen abwärts einzuschränken, grade so verkehrt würde es sein, die Entstehung auch dieser besseren Sarkophagreliefe in den Perioden der sinkenden Kunst zu behaupten. Es ist nothwendig dieses mit Nachdruck hervorzuheben, weil die Wahrheit des Satzes, dass diese besseren und besten Sarkophagreliefe als Monumente aus früheren Epochen der Kunst, welche selbst bis in die Zeit vor der römischen Herrschaft über Griechenland hinaufreichen können, zu betrachten sind, selten nach Gebühr betont und beachtet wird, und weil ohne deren Erkenntniss Mancher sich über die Kunstzustände der antoninianischen Epoche eine verkehrte Vorstellung zu machen in Gefahr gerathen könnte. Und deshalb kann nicht bestimmt genug auf den Masstab des Kunstvermögens dieser Periode verweisen werden, welcher uns in den datirten öffentlichen Monumenten dieser Zeit gegeben ist.

Über die zweite Stufe des Kunstverfalls, die Periode bis zu den dreissig Tyrannen (260 n. Chr.) ist Wenig zu sagen. In Betreff der äusserlichen Stellung der bildenden Kunst im Leben ist zu bemerken, dass von geflissentlicher Förderung derselben durch die Mächtigen und Grossen nicht mehr berichtet wird; die bildende Kunst erhielt sich traditioneller Weise und wurde, wenngleich in abnehmendem Verhältnisse, zu denselben Zwecken verwendet, zu der sie die Zeit der Antonine verwendet hatte, namentlich zur Herstellung von Porträts, von Monumentalreliefen an Triumphbögen und ähnlichen Bauwerken und zum architektonischen Ornament. Nur ganz einzeln findet sich bei den Kaisern eine Liebhaberei für die Kunst in bestimmten Richtungen, und demgemäss treten hier und da vereinzelte neue Aufgaben hervor; so liess z. B. Caracalla, welcher Alexander d. Gr. nachäffte, Statuen desselben in grosser Zahl anfertigen und öffentlich aufstellen, während besonders unter Septimius Severus die Anfertigung von Büsten der Kaiser in grosser Masse gefördert wurde, indem der Senat decretirt hatte, es müsse sich in jedem Hause in Rom eine Kaiserbüste finden. Von irgendwelchen besonders bemerkenswerthen Schicksalen der bildenden Künste ist Nichts bekannt. Halten wir uns an die Monumente, so stellen sich die Porträts als die verhältnissmässig bedeutendsten Leistungen dieser Zeit heraus, von Septimius Severus und von Caracalla sind Büsten auf uns gekommen, welche denen der Antonine Wenig nachgeben, und bei den Statuen erhält sich bis in diese Zeit die Tendenz der heroisirten oder vergöttlichten Darstellung, während die letzte Periode nur noch ikonische Bildnissfiguren kennt. Dass die vornehmen Damen dieser Periode sich schamloser Weise nackt als Venus oder in ähnlichen Gestalten porträtiren liessen, ist früher schon bemerkt, hier muss aber noch ganz besonders hervorgehoben werden, dass die Abgeschmacktheit der getreuen Nachbildung der lächerlichen Haartouren, von welcher wir früher gesprochen haben, noch dadurch überboten wurde, dass man jetzt diese Perücken von farbigen Steinen und beweglich bildete, so dass auch die Porträts wie die Originale nach Belieben verschieden frisirt erscheinen konnten. Aber nicht allein die Perücken, sondern auch die Gewandungen bildete man bei Brustbildern wie bei ganzen Statuen aus verschiedenfarbigen, bunten Steinsorten, während das Gesicht allein aus weissem Marmor hergestellt wurde. Die

Polychromie der Sculptur wiederholt sich hier vor dem gänzlichen Untergange der Kunst in einer Karrikatur, sie ist, wie Feuerbach sagt (Gesch. d. Plastik 2, 237), „das Kinderspiel eines kindisch gewordenen Alters, nicht mehr ausgeglichen durch Reinheit der Form, durch Kolossalität der Dimensionen und die Tiefe der Bedeutung."

In sehr fühlbarer Weise zeigt sich der starke Verfall der Kunst an den Reliefen der öffentlichen Monumente, so namentlich an denen zweier Triumphbögen des Septimius Severus[11]). Der erstere, grössere am Fusse des Capitols wurde errichtet zu Ehren des Septimius Severus und seiner Söhne Caracalla und Geta wegen eines Triumphs über die Parther im Jahre 201 n. Chr. In vier grossen, stark beschädigten Reliefplatten über den beiden Nebeneingängen erkennt man die Entsetzung der von den Parthern besetzten Stadt Nisibis, den Bundesvertrag des Severus mit dem Könige von Armenien, die Belagerung der Städte Atra und Babylon, die Übergänge über Euphrat und Tigris und Eroberung von Ktesiphon. In den unter diesen grossen Hauptdarstellungen befindlichen Friesreliefen sind Triumphzüge, viermal mit sehr geringen Modificationen, abgebildet, in den Bogenzwickeln des Hauptthors finden sich Victorien mit Trophäen, in denen der Nebenthore Flussgötter, an den Piedestalen der Säulen gefangene Parther. Die Mittheilungen einer der Hauptdarstellungen und des darunter befindlichen Frieses in einer Abbildung (Fig. 102), der wir die nöthigen Erläuterungen beigefügt haben, wird uns der unerfreulichen Arbeit einer näheren Charakterisirung dieser Machwerke überheben, denn, wenngleich sich unsere Leser von dem Stil dieser Reliefe und von der Rohheit der Formgebung in denselben aus der Zeichnung keinen Begriff machen können, weil dieselbe, abgesehn von ihrer Kleinheit, auf einem Original Bartolis beruht, welches von stilgetreuer Nachbildung weit entfernt ist, so setzt sie doch die Zeichnung in den Stand, das nicht allein Unkünstlerische, sondern Abgeschmackte und Kindische dieser Compositionsweise mit einem Blicke besser zu erkennen, als es sich in Worten charakterisiren lässt. — Die Reliefe des kleineren Bogens des Septimius Severus am Forum boarium, welcher ihm zu Ehren von den Geldwechslern und Viehhändlern (argentarii et negotiantes boarii) errichtet wurde, sind stark zerstört und verbaut; sie sind nicht historischen Inhalts, sondern zeigen, soviel sich noch erkennen lässt, den Kaiser und seine Familie in ruhigen Situationen, wie z. B. opfernd, ferner an den Seitenfaçaden gefangene Barbaren im Hauptfeld und darunter Scenen der Viehhut, an der Attike endlich einzelne mythologische Personen, wie Hercules und Bacchus in bekannter Gestalt.

Was nun endlich die letzte Periode des Kunstverfalls in der Zeit von den dreissig Tyrannen bis auf Theodosius anlangt, so liegt noch weniger Veranlassung vor, über diese viele Worte zu verlieren, als über die so eben besprochene. Irgendwie bemerkenswerthe günstige oder ungünstige Schicksalswendungen der bildenden Kunst sind nicht überliefert, nur das steht fest, dass die Kunstschätzung und die Kunstübung immer mehr abnahm, ohne gleichwohl zu irgend einer Zeit gänzlich zu erlöschen. Was immer aber producirt wurde giebt sich als verschlechterte und rohere Wiederholung der Arbeiten der vorhergehenden Periode zu erkennen so wie auch die Classen der Hervorbringungen: Porträts, historische Reliefe und Ornamentsculpturen dieselben bleiben und wie sich, abgesehn von dem Aufgeben der idealisirenden Por-

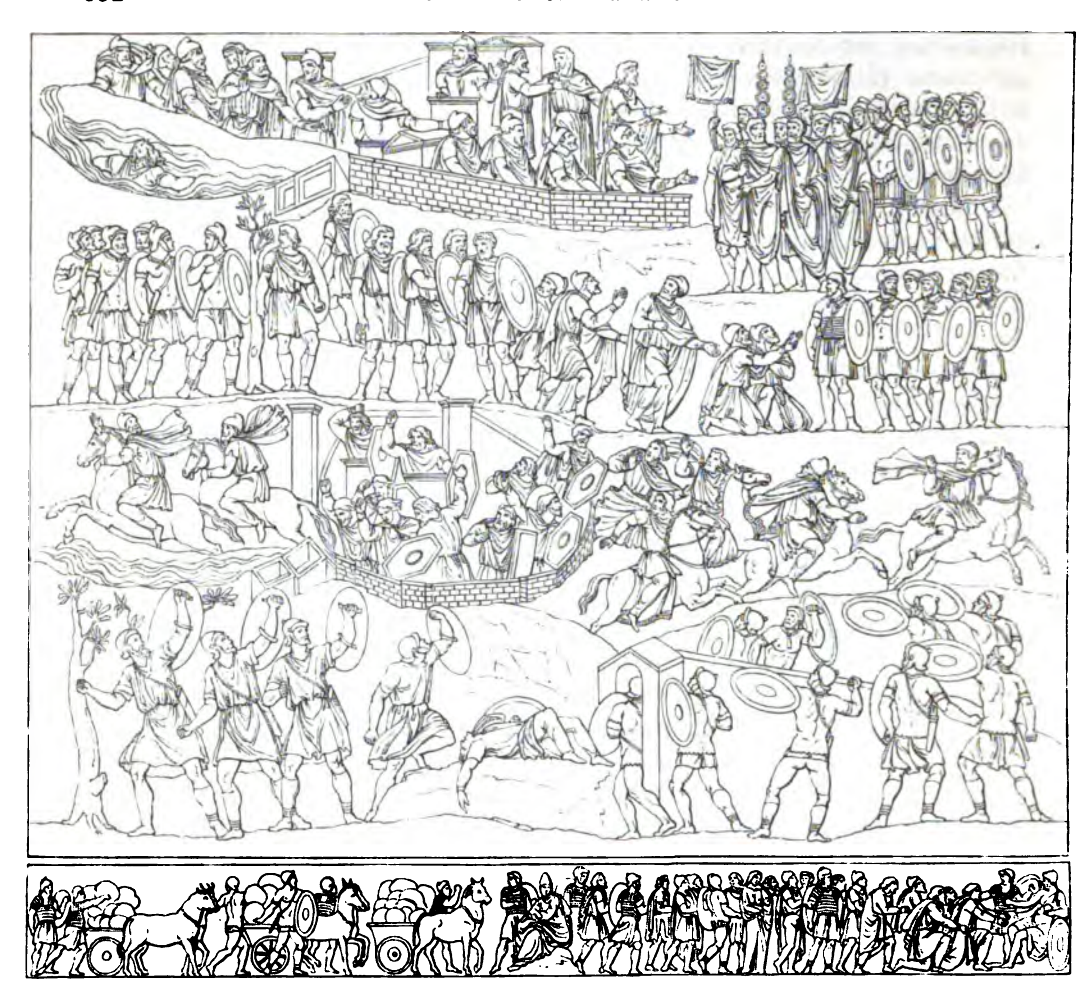


Fig. 102. Probe von den Reliefen des Triumphbogens des Septimius Severus.

1. Reihe: Übergang über den Euphrat; Übergabe der Stadt Ktesiphon. 2. Reihe: Unterwerfung der Araber.
3. u. 4. Reihe: Übergang über den Tigris; Belagerung von Seleukia; Flucht des Königs Artabanus.

trätbildnerei, die Art und Weise der Composition, der Anlage, der Formgebung und der Technik in langaushaltender, aber durchaus handwerksmässiger und gedankenloser Tradition schematisch fortsetzt. Demgemäss erhält sich auch dasjenige, was in dieser Tradition Löbliches und Gediegenes ist neben dem was sie Tadelnswerthes und Unkünstlerisches umfasst, und der allgemeinen Anlage nach erscheinen z. B. die Porträtstatuen aus der Zeit Constantin's noch als achtungswerth und würdig, während ihnen nicht allein die formelle Schönheit und Correctheit und die Sauberkeit der Technik, sondern aller freie und geistige Charakterismus des Individuellen abgeht. Andererseits erscheinen die öffentlichen Reliefe, und zwar sowohl diejenigen aus der Zeit Constantin's wie auch diejenigen aus der Zeit des Theodosius mit allen Fehlern derer behaftet, welche wir am Triumphbogen des Septimius Severus kennen gelernt haben, aber, wenn schon bei diesen die Ausführung ungeschickt und ober-

flächlich war, so ist das Technische an den späteren Arbeiten nach dem übereinstimmenden Urteil aller Kenner nur noch mit den Worten: barbarisch, schülerhaft, abscheulich und widerwärtig zu bezeichnen. Und so kann man wohl mit Feuerbach (Gesch. der Plastik 2, 238) sagen, die römische Kunst habe in diesen Monumentalreliefen nicht blos die Annalen der römischen Eroberungen und der inneren Unfreiheit, sondern eben so sehr ihre eigenen Annalen, ihre Grösse, ihr allmäliges Sinken und endlich ihren gänzlichen Verfall mit Steinschrift bezeichnet.

Anmerkungen zum siebenten Buche.

1) [S. 321.] Vergl. die Inschrift: Signa translata ex abditis locis in celebritatem thermarum u. s. w. Müller, Handb. §. 251. Anm. 5.

2) [S. 322.] Vergl. die bei Müller, Handb. §. 408 angeführte Litteratur.

3) [S. 323.] Vergl. Müller's Handb. §. 408. Anm. 7.

4) [S. 323.] Vergl. z. B. Müller's Denkmäler d. a. Kunst, fortgesetzt von Wieseler 2, Nr. 967.

5) [S. 323.] Vergl. Müller's Handb. §. 408. Anm. 8 u. 9.

6) [S. 325.] Vergl. Müller's Handb. §. 191, Anm., u. 204, 4.

7) [S. 326.] Vergl. Bartoli et Bellori Arcus triumphales tab. 49 ff.

8) [S. 327.] Geschichte der Kunst, 12. Buch, Cap. 2. §. 18.

9) [S. 327.] Vergl. Müller's Handb. §. 206 und die daselbst verzeichnete Litteratur.

10) [S. 328.] Über die Sitte des Verbrennens oder des Begrabens der Leichen vergl. Becker's Charikles, herausgegeb. von Hermann, 3. S. 97 ff., Hermann's griech. Privatalterth. §. 40, Ross' Archäol. Aufsätze 1, S. 20, 23, 28, 35 u. sonst, W. Braun, Erklärung eines antiken Sarkophags zu Trier, Bonn 1850, S. 3 und das hier in den Noten Citirte.

11) [S. 331.] Vergl. Bartoli et Bellori, Arcus triumphales tabb. 9 ff.

